

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
Volume 10, número 28, outubro–dezembro 2019 | trimestral
issn 1647-6158 | e-issn 1647-7316

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

:ESTÚDIO 28



Nunca como agora se conviveu com tanta invisibilidade: as imagens são hegemónicas, omnipresentes, e por isso invisíveis. Já não são dramáticas, são virais. São baratas, pervasivas, instantâneas. Aceites no seu valor micro, as imagens são monetizada, transformadas em liquidez. As imagens, cada vez mais visíveis, são por isso invisíveis. De certo modo poderemos acompanhar estas perplexidades na presente edição, onde os artistas são desafiados à visibilidade, através dos artigos aqui reunidos.

Crédito da capa: Jonathan Millán Solsona no momento de construir a maqueta da *“Reproducción a escala 1:2,773 del momento en mi inauguración en que Quim me dijo: «Creo que con tu trabajo tratas de protegerte»...”* (2016).
Fotografía de Roberto Ruiz (cortesía do artista).

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 10, número 26, abril-junho 2019
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 10, número 28, outubro–dezembro 2019
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316
Ver arquivo em > <http://estudio.fba.ul.pt>

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

Revista indexada nas seguintes plataformas científicas:

- Academic Onefile >
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!» > <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- DIALNET > <http://dialnet.unirioja.es>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >
<http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences >
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico > <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de informação para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index >
<http://www.oaji.net>
- QUALIS 2015: A2 (artes/música) >
<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/veiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- SciELO (Scientific Electronic Library Online) / Coleção SciELO Portugal >
<http://www.scielo.org>
- SIS, Scientific Indexing Services >
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!» > <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- Electronics Journals Library, University Library of Regensburg >
<http://www.uni-regensburg.de/library/index.html>

Periodicidade: trimestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Divulgação: Isabel Nunes

Logística: Lurdes Santos, Conceição Reis, Rosa Loures

Gestão financeira: Isabel Vieira, Cláudia Pauzeiro

Propriedade e serviços administrativos:

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Crédito da capa: Jonathan Millán Solsona no momento de construir a maqueta da “*Reproducción a escala 1:2,773 del momento en mi inauguración en que Quim me dijo: «Creo que con tu trabajo tratas de protegerte»...*” (2016). Fotografia de Roberto Ruiz (cortesia do artista).

Projeto gráfico e paginação: Tomás Gouveia

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista :Estúdio

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Mail: estudio@belasartes.ulisboa.pt

Conselho Editorial / Pares Académicos

Pares académicos internos:

JOÃO PAULO QUEIROZ
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

LUÍS JORGE GONÇALVES
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

ARTUR RAMOS
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

ARMANDO JORGE CASEIRÃO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Arquitetura)

ILÍDIO SALTEIRO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

MARGARIDA P. PRIETO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes)

JOÃO CASTRO SILVA
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

Pares académicos externos:

ADÉRITO FERNANDES MARCOS
(Portugal, Universidade Aberta, Departamento
de Ciências e Tecnologia)

ALMERINDA LOPES
(Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo,
Centro de Artes, Vitória)

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA
(Espanha, Facultad de Bellas Artes
de Pontevedra, Universidad de Vigo)

ÁLVARO BARBOSA
(China, Macau, Universidade de São
José (USJ), Faculdade de Indústrias Criativas)

ANGELA GRANDO
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES)

ANTÓNIO DELGADO
(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,
Escola Superior de Artes e Design)

APARECIDO JOSÉ CIRILO
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES)

CARLOS TEJO
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

CLEOMAR ROCHA
(Brasil, Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais)

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA
(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande
do Sul, Instituto das Artes)

FÁTIMA CHINITA
Portugal, Instituto Politécnico de Lisboa,
Escola Superior de Teatro e Cinema)

FRANCISCO PAIVA
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

HEITOR ALVELOS

(Portugal, Universidade do Porto,
Faculdade de Belas Artes)

INÉS ANDRADE MARQUES

(Portugal, Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologias)

JOAQUIM PAULO SERRA

(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

JOAQUÍN ESCUDER

(Espanha, Universidad de Zaragoza)

JOSEP MONTOYA HORTELANO

(Espanha, Universitat de Barcelona,
Facultat de Belles Arts)

JOSU REKALDE IZAGUIRRE

(Espanha, Universidad del Pais Vasco,
Facultad de Bellas Artes)

JUAN CARLOS MEANA

(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

LUÍSA SANTOS

(Portugal, curadora independente)

LUÍS HERBERTO

(Portugal, Universidade da Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

MARCOS RIZOLLI

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO

(Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG), Escola de Belas Artes)

MARILICE CORONA

(Brasil, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes)

MARISTELA SALVATORI

(Brasil, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes)

MÒNICA FEBRER MARTÍN

(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES

(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP)

NUNO SACRAMENTO

(Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

ORLANDO FRANCO MANESCHY

(Brasil, Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte)

PAULA ALMOZARA

(Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica
de Campinas, Faculdade de Artes Visuais)

PAULO BERNARDINO BASTOS

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Arte)

PAULO GOMES

(Brasil, Universidade Federal de Rio Grande
do Sul, Instituto das Artes)

PEDRO ORTUÑO MENGUAL

(Espanha, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Arte)

RENATA FELINTO

(Brasil, Ceará, Universidad de Murcia, Facultad
de Bellas Artes)

ROSANA HORIO MONTEIRO

(Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Artes Visuais)

SUSANA SARDO

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Artes, INET-MED)

VERA LUCIA DIDONET THOMAZ

(Brasil, Associação Nacional de Pesquisadores
em Artes Plásticas, ANPAP)

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-19
O bom consumidor e a imagem JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>The good consumer and the image</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-19
2. Artigos originais	2. Original articles	22-165
A pintura metafórica e paradoxal de João Câmara e o insólito jogo do visível ALMERINDA DA SILVA LOPES	<i>João Câmara's metaphorical and paradoxical painting and the unusual game of the visible</i> ALMERINDA DA SILVA LOPES	22-29
Expansión espacial en el (Selfi) de Darya Von Berner IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL	<i>Spacial Expansion in Darya Von Berner's (Selfi)</i> IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL	30-37
Blaufuks & Molder contra o império das selfies: Auto retrato, auto representações e selfies no universo da fotografia ARMANDO JORGE CASEIRÃO	<i>Blaufuks & Molder against the empire of selfies: Self portrait, self representations and selfies in the universe of photography</i> ARMANDO JORGE CASEIRÃO	38-45
La fascinación por lo oculto en la pintura figurativa actual: el caso de Alain Urrutia SHEILA RODRÍGUEZ CAÑESTRO & JAVIER GARCERÁ RUIZ	<i>Fascination with "the occult" in contemporary figurative painting: the case of Alain Urrutia</i> SHEILA RODRÍGUEZ CAÑESTRO & JAVIER GARCERÁ RUIZ	46-54
O Sólido e o Etéreo na Obra de Sérgio Nicolitcheff ARIANE DANIELA COLE	<i>The Solid and the Ethereal in the Work of Sérgio Nicolitcheff</i> ARIANE DANIELA COLE	55-63
A Arte de Roberto Evangelista: Uma Ritualística na Floresta Amazônica ORLANDO MANESCHY & SÁVIO LUIS STOCO	<i>The Art of Roberto Evangelista: A Ritualistic in the Amazonian Forest</i> ORLANDO MANESCHY & SÁVIO LUIS STOCO	64-72

<p>Souke, de Kennia Passos: a arte como pesquisa e o método como criação ANA FLÁVIA MERINO LESNOVSKI</p>	<p><i>Souke, by Kennia Passos: art as research and method as creation</i> ANA FLÁVIA MERINO LESNOVSKI</p>	<p>73-82</p>
<p>Discursos artísticos de Rui Mourão vis-à-vis noções indígenas: o corpo-manifesto no diálogo multicultural LETÍCIA LARIN PLATZECK SENRA</p>	<p><i>Rui Mourão's artistic discourses vis-à-vis indigenous trends: the bodymanifesto in the multicultural dialogue</i> LETÍCIA LARIN PLATZECK SENRA</p>	<p>83-91</p>
<p>Jonathan Millán: la intimidad sobreexpuesta, ejercicios artísticos de exterioridad JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS</p>	<p><i>Jonathan Millán: overexposed intimacy, artistic exercises on exteriority</i> JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS</p>	<p>92-99</p>
<p>Instalações Comestíveis de Marisa Benjamim TERESA PALMA RODRIGUES</p>	<p><i>Edible Installations of Marisa Benjamim</i> TERESA PALMA RODRIGUES</p>	<p>100-109</p>
<p>Paradojas y desplazamientos: fricciones en los objetos de Luis Bisbe OSCAR PADILLA MACHÓ</p>	<p><i>Paradoxes and displacements: frictions in the objects of Luis Bisbe</i> OSCAR PADILLA MACHÓ</p>	<p>110-116</p>
<p>Las semillas del olvido de Luis Marco JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE</p>	<p><i>The Seeds of the Oblivion of Luis Marco</i> JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE</p>	<p>117-126</p>
<p>Nuno Branco, um padre jesuíta que desenha MÁRIO LINHARES</p>	<p><i>Nuno Branco, a draughtsman Jesuit priest</i> MÁRIO LINHARES</p>	<p>127-141</p>
<p>SELF-HELP de Maia Horta: a autorrepresentação como dispositivo de empoderamento e autodefinição CECÍLIA CORUJO</p>	<p><i>Maia Horta's SELF-HELP: self-portrait as a device of empowerment and self-definition</i> CECÍLIA CORUJO</p>	<p>142-151</p>
<p>José Patrício e seus jogos infinitos RAQUEL SAMPAIO ALBERTI</p>	<p><i>José Patrício and his infinite games</i> RAQUEL SAMPAIO ALBERTI</p>	<p>152-157</p>

Lo que queda por ver: silencio, demora y renuncia en la obra de Javier Garcerá (2008-2018) ANA ESTHER SANTAMARÍA FERNÁNDEZ & SHEILA RODRÍGUEZ CAÑESTRO	<i>What remains to be seen: silence, delay and resignation in the work of Javier Garcerá (2008-2018)</i> ANA ESTHER SANTAMARÍA FERNÁNDEZ & SHEILA RODRÍGUEZ CAÑESTRO	158-165
3. :Estúdio, normas de publicação	:Estúdio, publishing directions	168-197
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	168-169
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	170-172
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	173-178
Chamada de trabalhos: XI Congresso CSO'2020 em Lisboa	<i>Call for papers: 11th CSO'2020 in Lisbon</i>	179-181
:Estúdio, um local de criadores	<i>:Estúdio, a place of creators</i>	184-XX
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	184-195
Sobre a :Estúdio	<i>About Estúdio</i>	196
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	197

1. Editorial

Editorial

O bom consumidor e a imagem

The good consumer and the image

Editorial

*Portugal, artista visual e professor, coordenador da Revista Estúdio.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: j.queiroz@belasartes.ulisboa.pt

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Artigo completo submetido a 1 de junho de 2019 e aprovado a 3 junho de 2019

Resumo: Nunca como agora se conviveu com tanta invisibilidade: as imagens são hegemónicas, omnipresentes, e por isso invisíveis. Já não são dramáticas, são virais. São baratas, pervasivas, instantâneas. Aceites no seu valor micro, as imagens são monetizadas, transformadas em liquidez. As imagens, cada vez mais visíveis, são por isso invisíveis. As imagens parecem dar lugar uma às outras num entendimento auto-regulado. De certo modo poderemos acompanhar estas perplexidades na presente edição da Revista Estúdio, onde os artistas são desafiados à visibilidade, através dos artigos aqui reunidos.

Palavras chave: viagem / ironia / arte / revista Estúdio.

Abstract: *Never before has it been so invisible: images are hegemonic, omnipresent, and therefore invisible. The images are no longer dramatic, they are viral. They are cheap, pervasive, instantaneous. The image, accepted at its micro value, is monetized, transformed into liquidity. The images, more and more visible, are therefore invisible. It seems that the images themselves are concerned not to be too interesting, too deep, not to disturb the economy of the circulation of the rest of them. The images seem to give place to each other in a self-regulated balance. We will be able to follow these contradictions in the present edition of the Estúdio Journal, where the artists are challenged to the visibility, through their articles, gathered here.*

Keywords: *travel / irony / art / Estúdio Journal.*

1. Da difusão à confusão

A resistência articula e organiza a renovação dos discursos, que é onde se joga a ação comunicativa. Os espaços públicos organizam-se segundo esferas de mediação, com eficácia, ora modernista (a difusão), ora pós-industrial (a interação em rede). Entre um modo de significação e o outro, há um mesmo ardil: esconde-se a reprodução do poder, disfarçando-se de conforto, de consumo, de estilo de vida contemporâneo. A sedução é brilhante, as imagens são diferentes, apropriadas, possuídas. As imagens aderem aos consumidores como a sua pele e substituem-na, num mimetismo de virtualização da identidade. O processo é de fetichização da mercadoria, tal como Marx o descreveu. Os dispositivos tornam-se equivalentes ao tempo de vida, a carga do *smartphone* é uma metáfora da vitalidade, da comunicação, da vitalidade (Charréu, 2012; Queiroz, 2018).

2. O Corpo Metalizado

No cenário de uma comodificação inteira, em que o corpo se quer metalizado, semelhante a outros, na eternidade do ecrã, há espaço e muito caminho para uma interrogação fundamental: nunca houve tanto que fazer no campo das perguntas, na constatação dos absurdos, no questionamento da educação, da vida consumida, do pacote de experiências (Viladomiu Canela, 2018; Barachini, 2018; Venzon, 2018; Zanatta, 2018). A dúvida toma conta da totalidade da casca social: a superestrutura é agora mais oca, mais digital, feita linhas de código, complexas, mas que correspondem às mais triviais publicações, caixas de comentários, *bots*, falsas notícias, spam, memes imediatos e vídeos virais. Como viver a sério, como ter uma relação directa com os outros quando todos outros estão já mediatizados, quando a sua pele está carcomida e substituída pela pele OLED sempre brilhante e luminosa.

3. O Bom Consumidor

A realidade parece agora oferecer-se em dois ou três portais, que organizam os perfis, seleccionam as afinidades, monetizaram o relacionamento, facilitam e valorizam o avatar, o eu substituto, sempre bem, viajante, bom consumidor, e sempre em ação. O avatar não dorme, o avatar tem de se mostrar, e organiza as atividades do seu humano, totalmente domesticado numa nova vida de sempre cheia de notificações e com muitos seguidores.

4. Qual o teu estado?

O desafio pode ser o de encontrar relações reais, emancipadas, verdadeiras, mas escasseiam os interlocutores, pois estão distraídos a verificar o seu “estado.”

Aqui percebem-se algumas propostas que exigem a participação insubstituível e a relação com a natureza, como Jorge Menna Barreto (Rauscher, 2018). Também se pesquisam as identidades fundas, meio indígenas, meio caboclas (Nascimento, 2018), e percebe-se uma busca original pelo primordial, verdadeiro, autêntico, não reproduzido, em primeira pessoa.

5. Os Seguidores

Na armada virtual, interroga-se cada vez mais o papel das artes, ontem plásticas, hoje apenas visuais, pelo sim, pelo não. Talvez as propostas de uma crítica permanente sejam desiguais, e a demanda por uma educação de cidadãos críticos esteja com problemas difíceis. Parece haver uma ruptura geracional: a nova geração não tem livros, consome para a foto no “insta”, de há meia hora, e persegue os mais fracos pela supressão de seguidores, por não dar “vista” no *WhatsApp*.

6. Arte e Pedagogias Críticas

A reação pelas pedagogias críticas pode ser um caminho a trilhar, pelo artista, pelo agente artístico. A proposta pedagógica da Cultura Visual propõe a formação de subjetividades críticas, e tem em Fernando Hernández, da Universidade de Barcelona, propostas talvez atentas e informadas. A perspectiva crítica e desconstrutora oferece novas possibilidades para projetos de intervenção. São pedagogias críticas, construcionistas (Efland, 2002; Eisner, 2004), que alargam a sua base de sentido dentro de uma renovação procurada neste contexto de capitalismo virtualizado: o espetáculo oferece todos seus espetadores, aderentes e dependentes (Hernández, 2000).

7. Estúdio: invisibilidades

É entre invisibilidades inquietas que se lançam os artigos reunidos neste número 28 da Revista Estúdio.

Almerinda da Silva Lopes (Vitória, Espírito Santo, Brasil) no artigo “A pintura metafórica e paradoxal de João Câmara e o insólito jogo do visível” debate as obras de João Câmara (n. 1944, Pernambuco) com especial destaque para as duas pinturas digitais, denominadas ‘Comédia Parisiense’ (2017) e ‘Pedro Sonha’ (2018). Através delas são referidos dois acontecimentos traumáticos da história político-social brasileira, e a autora estabelece paralelos com outros episódios da História brasileira, como o “Baile da Ilha Fiscal”, a 9 de novembro de 1889, no Rio de Janeiro, oferecido pela família Real a 550 convidados,

no castelo da Ilha Fiscal, que culminou com a queda do Império e o exílio Real. As camadas de sentido são sobrepostas com oportunidade e alguma erudição, mercê da justaposição das referências artísticas e históricas na motivação crítica e satírica.

O artigo “Expansión espacial en el (Selfi) de Darya Von Berner” de Iratxe Hernández Simal (Bilbau, Espanha) aborda a instalação intitulada (*Selfi*) de 2016 na antiga câmara frigorífica do Matadero de Madrid, inserida no projeto ‘Abierto por Obras,’ de Darya von Berner (n. 1960, México) artista radicada em Madrid. O espelho desafia o espectador a repetir a monomania dos tempos recentes, a selfie, num ambiente onírico e algo hiperbólico, um espaço de ressonância lúdica e infinita.

Armando Jorge Caseirão (Lisboa, Portugal) no artigo “Blaufuks & Molder contra o império das *selfies*: Auto retrato, auto representações e *selfies* no universo da fotografia” traz uma reflexão sobre as intervenções na linguagem fotográfica de Jorge Molder e de Daniel Blaufuks, fotógrafos de gênese argêntica que questionam, cada um a seu modo, os tempos da imediatez e do desaparecimento das provas fotográficas, através de percursos em que o auto-retrato foi explorado de modo sombrio e algo premonitório sobre um anoitecer da fotografia e da modernidade.

O artigo “La fascinación por lo oculto en la pintura figurativa actual: el caso de Alain Urrutia” de Sheila Rodríguez & Javier Garcerá (Málaga, España) apresentam a obra pictórica de Alain Urrutia (n. 1981, Bilbao), especialmente a série ‘Tierra y cemento (Sentarse y esperar),’ serie negra de ressonâncias históricas, oníricas e *uncanny*. Num pastiche consciente, Friedrich ressurgue agora como destroços de betão armado, os panejamentos escondem possíveis corpos que já não são divinos, mas que já o foram.

Ariane Daniela Cole (São Paulo, Brasil) no artigo “O Sólido e o Etéreo na Obra de Sérgio Nicolitcheff” debruça-se sobre a obra de Nicolitcheff (n. 1960, São Paulo) que apresenta objetos quase pop numa atmosfera grandiosa de deslocamento semântico e cromático a par com um lirismo que se aproxima de alguma poesia pictórica e transvanguardista.

O artigo “A Arte de Roberto Evangelista: Uma Ritualística na Floresta Amazônica” de Orlando Maneschy (Belém, Pará, Brasil) & Sávio Luis Stoco (São Paulo, Brasil) apresenta as intervenções de Roberto Evangelista (n. 1946, radicado em Manaus), vídeo-artista que salienta relações entre arte, ecologia e transcendência, em busca de uma essencialidade e de uma reconciliação profunda, natural e simbólica, convocando também as identidades das culturas

populares, ou a permanência dos crimes da história no processo de dominação territorial.

Ana Lesnovski (Curitiba, Paraná, Brasil) no artigo "Souke, de Kennia Pasos: a arte como pesquisa e o método como criação" debruça-se sobre a mediação eletrônica através de dispositivos vestíveis e sensíveis às proximidades e às relações. A obra Souke, de 2018, corresponde a um trabalho que utiliza uma costura eletrônica - linha condutora, diodos (*leds*) e uma placa Arduino Lilypad - para traduzir uma aproximação do corpo a uma sensibilidade biónica e vestível.

O artigo "Discursos artísticos de Rui Mourão vis-à-vis noções indígenas: o corpo-manifesto no diálogo multicultural" de Letícia Larin Platzeck Senra (Lisboa, Portugal) coloca em questão os discursos coloniais e os seus dispositivos narrativos. No projeto de Filipa Cordeiro (n. 1988, Portugal) e Rui Mourão (n. 1977, Portugal), 'O Tempo das Huacas,' entrecruza-se a musealização etnográfica e arqueológica do começo do século XX e o confronto com a crítica e a defesa identitária que constitui um dos assuntos pós-coloniais. Os contextos da apresentação ameríndia são cenicamente ora valorizados ora desvalorizados, numa fábula de exageros e de vazios despojados, aqui repensados como um guia alternativo à coleção Chancay do Museu Arqueológico do Carmo, onde são expostas múmias conservadas e integrais em vitrines. Provoca-se um diálogo com artistas ameríndios contemporâneos e constrói-se um novo discurso para uma leitura descentrada, um guia não oficial do Museu do Carmo, em Lisboa.

Joaquim Cantalozella (Barcelona, Espanha) no artigo "Jonathan Millán: la intimidad sobreexpuesta, ejercicios artísticos de exterioridad" apresentam a singular abordagem de Jonathan Millán (n. 1988, Colômbia) onde o mundo da arte é tomado como assunto para o discurso, dentro de uma aproximação irônica, mas desapaixonada. É exemplo a obra «Reproducción a escala 1:2,773 del momento en mi inauguración en que Quim me dijo: «Creo que con tu trabajo tratas de protegerte»" (2016), onde se reencena de modo tridimensional e hiper-realista, o momento vago e informal em que o artista no espaço da galeria um pouco alternativa recebe uma crítica de outro artista. Tudo é reproduzido em escala miniatural, escadas, paredes, corpos, roupas, cabelos, pinturas na parede. A metalinguagem debruça-se sobre as contingências ideológicas e irônicas dos restos modernistas do cubo branco, onde o mínimo pode ser máximo e o máximo pode ser também insignificante.

O artigo "Instalações Comestíveis de Marisa Benjamim" de Teresa Palma Rodrigues (Lisboa, Portugal) apresenta a aproximação de Marisa Benjamim (n. 1981, Portugal) à *utilização das flores na alimentação, explorando vertentes culturais e antropológicas*, assim como as assume como proposta estética

performativa e relacional. As performances e instalações comestíveis interrogam a liberdade profunda de uma relação conflituante entre o indivíduo e a natureza.

Oscar Padilla (Barcelona, Espanha), no artigo “Paradojas y desplazamientos: fricciones en los objetos de Luis Bisbe” aborda a obra de Luis Bisbe (n. 1965, Málaga, Espanha). Abrem-se buracos nas paredes do museu descobrindo-se as suas estruturas de apoio, cablagem, fusíveis, quadros técnicos, estruturas de segurança, objectos operacionais, escadotes. Depois da *curatorial turn* de Harald Szeemann, nos anos 80, abre-se o caminho para a integração de uma auto-curadoria nos discursos artísticos, num aprofundamento da meta-linguagem do Museu e do Centro de Arte.

O artigo “Las semillas del olvido de Luis Marco” de Joaquín Escuder (Tuel, Espanha) apresenta o trabalho do espanhol Luis Marco Burillo (n. 1953, Zaragoza, Espanha) que reinterpreta as obras realizadas pelo seu pai sob a doença de Alzheimer. A pintura, o desenho e a escrita assumem um brutalismo de desespero e de serenidade: na doença do esquecimento a arte proporciona uma âncora de ajuda escrita e pintada.

Mário Linhares (Lisboa, Portugal) no artigo “Nuno Branco, um padre jesuíta que desenha” apresenta o trabalho gráfico de Nuno Branco (n. 1977, Portugal) arquiteto e padre jesuíta. Apresentam-se os desenhos realizados durante três dias na zona de Ourém revelando-se uma reflexão gráfica e contemplativa que parte de textos bíblicos e outros. No desafio do não descritível ancora-se o significado, adensa-se a expressão, para se arriscar uma outra e nova comunicação.

O artigo “SELF-HELP de Maia Horta: a autorrepresentação como dispositivo de empoderamento e autodefinição” de Cecília Corujo (Lisboa, Portugal) introduz o trabalho de Maia Horta (n. 1974, Timor / Portugal) e a sua série de autorretratos “SELF-HELP” (2014-2016). Aponta-se, na sua diversidade e variedade, uma apropriação crítica da representação unidimensional sujeito feminino nas redes sociais: é uma representação de uma hegemonia iconográfica contemporânea, construída de resistências, e ao mesmo tempo denunciadora do poder que se reproduz rente aos novos quotidianos. As mulheres de Maia Horta são seres sozinhos, mas ameaçados pelos olhares e pelas exposições omnipresentes.

Raquel Sampaio Alberti (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo “José Patrício e seus jogos infinitos” aborda a plasticidade modular de José Patrício (n. 1960, Recife, Brasil) que tem explorado como material as peças de domínio, apresentando um silêncio longo profundo e cifrado no seu trabalho.

O artigo “Lo que queda por ver: silencio, demora y renuncia en la obra de Javier

Garcerá (2008-2018)" de Ana Esther Santamaría (Madrid, Espanha) & Sheila Rodríguez (Málaga, Espanha) debruça-se sobre o universo plástico de Javier Garcerá (n. 1967, Espanha), a propósito da sua exposição de 2016 'Que no cabe en la cabeza,' ou de suas séries anteriores, como 'Si el ojo nunca duerme' (2011-2012). É uma obra intertextual, ancorada em referencialidades literárias e artísticas.

8. A invisibilidade globalizada

Nunca como agora se conviveu com tanta invisibilidade, e talvez nunca também como agora os espectadores menos valorizaram as imagens: tomada com um valor leve, evocativo, as imagens não são dramáticas, são quase gratuitas: muito baratas, omnipresentes, coloridas, retocadas, perfeitas, atraentes o suficiente para uma atenção menor, mais ou menos instantânea. Parece que as próprias imagens se preocupam em não ser demasiado interessantes, demasiado profundas, para não perturbar a economia da circulação das restantes imagens. As imagens parecem dar lugar umas às outras num entendimento auto-regulado. Cada imagem é menos valorizada, perde a sua verdade testemunhal, ou indexical, para ocupar o lugar da ficção do mentiroso da aldeia. Ao mesmo tempo a imagem, aceite no seu valor micro, ou nano, é monetizada, transformada em liquidez, numa espécie de feitiçaria atualizada: são os nativos que consomem, e mais pagam, pelas imagens cada vez mais visíveis, e por isso invisíveis.

Referências

- Barachini, Teresinha (2018) "Lugares transpostos." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 6, (12), julho-dezembro. 94-101.
- Cabeleira, Helena (2018) "We don't need no education: all we need is 'learning to learn', from cradle to grave." In Queiroz, João Paulo & Oliveira, Ronaldo (2018) *Arte e Ensino, Propostas de Resistência*. Coleção CIEBA, Educação Artística. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa: 92-106 ISBN: 978-989-8771-99-5 URL: http://congressomateria.fba.ul.pt/rede/2018_rede_01_07_Cabeleira.pdf
- Carvalho, Francione Oliveira (2018) "Por uma Arte Educação à Esquerda." In Queiroz, João Paulo & Oliveira, Ronaldo (2018) *Arte e Ensino, Propostas de Resistência*. Coleção CIEBA, Educação Artística. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa: 79-89 ISBN: 978-989-8771-99-5 URL: http://congressomateria.fba.ul.pt/rede/2018_rede_01_06_Francione.pdf
- Charréu, L. (2012). *Imagens globais, cultura visual e educação artística: Impacto, poder e mudança*. In: Raimundo Martins & Irene Tourinho, (Orgs.) *Culturas das Imagens: Desafios para a arte e para a educação*. (pp.37-52). Santa Maria: Editora da UFSM.
- Demarchi, Rita (2019) "Arte e Educação em tempos inimagináveis: caminhar na penumbra." In Queiroz, João Paulo & Oliveira, Ronaldo (2018) *Arte e Ensino, Propostas de Resistência*. Coleção CIEBA, Educação Artística. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa: 79-89 ISBN: 978-989-8771-99-5 URL: http://congressomateria.fba.ul.pt/rede/2018_rede_01_06_Demarchi.pdf

- Artes, Universidade de Lisboa: 141-152
ISBN: 978-989-8771-99-5 URL: http://congressomateria.fba.ul.pt/rede/2018_rede_01_11_Demarchi.pdf
- Efland, Arthur (2002) *Arte y cognición: la integración de las artes visuales en el currículum*. Barcelona: Octaedro.
- Eisner, Elliot W. (2004). *El Arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.
- Hernández, Fernando. (2000). *Educación y Cultura Visual*. Barcelona: Octaedro.
- Huerta, Ricard (2018) "Patrimónios de La Educación Artística: Generar Territórios Propios desde un Currículum Vibrante." In *Os Riscos da Arte: Formação e Mediação*. Coleção CIEBA, Educação Artística. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa: 93-104 ISBN: 978-989-8944-00-9 URL: http://congressomateria.fba.ul.pt/rede/2018_rede_02_09_Huerta.pdf
- Nascimento, Cinthya Marques do (2018) "O retrato urbano do caboclo amazônico na obra de Eder Oliveira." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 6, (12), julho-dezembro. 70-77.
- Oliveira, Marilda Oliveira de & Mossi, Cristian Poletti; Garlet, Francieli Regina; Cardonetti, Vivien Kelling (2018) "Escrever uma educação das Artes Visuais com minúsculas e operar resistências em uma formação pela experimentação." In Queiroz, João Paulo & Oliveira, Ronaldo (2018) *Arte e Ensino, Propostas de Resistência*. Coleção CIEBA, Educação Artística. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa: 131-140 ISBN: 978-989-8771-99-5 URL: http://congressomateria.fba.ul.pt/rede/2018_rede_01_10_Marilda.pdf
- Palhares, Sandra (2019) "O ensino da arte está em Perigo?" In Queiroz, João Paulo & Oliveira, Ronaldo (2018) *Arte e Ensino, Propostas de Resistência*. Coleção CIEBA, Educação Artística. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa: 153-161 ISBN: 978-989-8771-99-5 URL: http://congressomateria.fba.ul.pt/rede/2018_rede_01_12_Palhares.pdf
- Queiroz, João Paulo & Oliveira, Ronaldo Alexandre de (2018) "As 'STEM' e a Arte Educação: compreender o que mudou nos últimos 10 anos nos EUA, União Europeia e América Latina." In Queiroz, João Paulo & Oliveira, Ronaldo (2018) *Arte e Ensino, Propostas de Resistência*. Coleção CIEBA, Educação Artística. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa: 163-177. ISBN: 978-989-8771-99-5 URL: http://congressomateria.fba.ul.pt/rede/2018_rede_01_13_Queiroz.pdf
- Queiroz, João Paulo (2018) "As imagens e a inflação." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 6, (12), julho-dezembro. 12-17.
- Rauscher, Beatriz (2018) "O que eu como produz paisagem: arte e política na obra de Jorge Menna Barreto." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 6, (12), julho-dezembro. 54-62.
- Silva, Maria Cristina da Rosa Fonseca da (2018) "Indícios de Incêndio: Políticas e Formação para o Ensino de Artes." In Queiroz, João Paulo & Oliveira, Ronaldo (2018) *Arte e Ensino, Propostas de Resistência*. Coleção CIEBA, Educação Artística. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa: 119-130 ISBN: 978-989-8771-99-5 URL: http://congressomateria.fba.ul.pt/rede/2018_rede_01_09_Rosa.pdf
- Venzon, André (2018) "Xadalu, sobrenome Brasil: a questão indígena na arte urbana." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 6, (12), julho-dezembro. 111-120.
- Viladomiu Canela, Àngels (2018) 'Modelos de resistencia' de Daniel G. Andújar." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 6, (12), julho-dezembro. 84-93.
- Zanatta, Cláudia Vicari (2018) "Coletivo Contrafêil: arte participativa, educação e política como ação." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 6, (12), julho-dezembro. 129-138.

2. Artigos originais
Original Articles

A pintura metafórica e paradoxal de João Câmara e o insólito jogo do visível

João Câmara's metaphorical and paradoxical painting and the unusual game of the visible

ALMERINDA DA SILVA LOPES*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, Professora, Historiadora e Crítica de Arte.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes (CAR), Departamento de Fundamentos Técnico-Artísticos e Música (DTAM). Avenida Fernando Ferrari, 514 — Goiabeiras, Vitória –ES- CEP 29075-910 Brasil. E-mail: almerinda.lopes@ufes.br

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre a produção recente do artista pernambucano João Câmara (1944), com foco em duas pinturas digitais, denominadas *Comédia Parisiense* (2017) e *Pedro Sonha* (2018), por meio das quais o autor se refere, de maneira paradoxal e burlesca, a dois acontecimentos traumáticos da história político-social brasileira. Embora tratem de períodos distantes e diferentes protagonistas, mantêm entre si alguma similaridade, o que tornou as referências conhecidas, respectivamente, como "O Último Baile do Cabral" e o "Baile da Ilha Fiscal".

Palavras chave: Pintura digital / João Câmara / Paradoxos Político-sociais.

Abstract: *The purpose of this article is to reflect on the recent production of the Pernambuco artist João Câmara (1944), focusing on two digital paintings, called "Comédia Parisiense" (2017) and "Pedro Sonha" (2018), through which the author refers, paradoxical and burlesque, to two traumatic events in Brazilian political-social history. Although they deal with distant periods and different protagonists, they maintain some similarity among themselves, which made the references known respectively as "The Last Dance of the Cabral" and "Dance of the Fiscal Island".*
Keywords: Digital painting / João Câmara / Political and social paradoxes.

Introdução

Para o teórico Moacir dos Anjos, associar a persistência das narrativas à arte latino-americana, a partir dos anos de 1990, é um meio usado para atestar sua identidade, diferenciá-la tanto da matriz europeia, quando da produção dos centros hegemônicos, e torná-la “denotativa de algo que seria peculiar somente ao universo simbólico dessa região” (2017:15). Trata-se, assim, de um processo de resistência notado na arte produzida por artistas do Nordeste brasileiro já nos anos de 1920, visando distingui-la da produção modernista do eixo Rio/São Paulo, e nas últimas décadas, para afirmar sua assimetria com as novidades que transitam nos centros hegemônicos do circuito nacional e internacional.

É nessa esteira que parece transitar a obra pictórica de João Câmara Filho (1944), radicado na mesma cidade de Recife (Pernambuco), onde vive também aquele teórico. Desde o final da década de 1960, quando iniciou sua trajetória criativa sua pintura tem sido entendida como portadora de viés regionalista, narrativo ou histórico. Sem refutar tais peculiaridades, o artista atribui seu interesse inicial pela história recente do país, à tentativa de compreender a “história de sua infância política”, o que não significa fazer uma narrativa pictórica da saga histórica, mas “contar histórias desarrumando os episódios”, e construir uma nova ideia (Câmara, 1987 e 2008).

Com grande virtuosismo técnico, o artista reencena os episódios centrando força nos retratos de alguns dos protagonistas da histórica, enquanto estratégia de convencimento capaz de envolver o espectador afetiva e curiosamente na trama ficcional por ele reinventada, o que parece condizente com o que observa Gil (1997:165-7): “o rosto oferece esse lugar de que necessita todo o sentido, de tal modo que se pode dizer que não há sentido sem rosto, porque há um rosto do sentido. O rosto é uma superfície particular de entrada do exterior para a interior”, pois, “produz signos e subjetividade”.

Confirmando seu compromisso com a imagem, para recriar a narrativa histórica recente ou pretérita, Câmara lança mão também de inusitados atributos simbólicos, engendrando cenas e cenários pictóricos que se situam na confluência entre verdade e invenção, realidade e imaginação, o que torna o fato histórico mero artifício para desencadear um processo de ficção, pelo viés da crítica e da paródia.

Politicamente engajado e dotado de forte substrato crítico, Câmara inicia a carreira artística muito cedo, depois de realizar um curso livre de artes plásticas na Escola de Belas Artes, na Universidade Federal de Pernambuco. Passou a produzir, desde então, imagens ambivalentes, que não se resumem àquilo que dão a ver em sua estrutura icônica, mas apelam à reflexão do espectador,



Figura 1 · João Câmara, *Comédia Parisiense*, 2017. Pintura digital, 130x195 cm. Fonte: Catálogo da exposição *João Câmara escudo de Aquiles e outros reflexos*, na Face Gabinete de Arte, 2018:5.

Figura 2 · João Câmara, *Pedro Sonha*, 2018. Impressão digital sobre tela, 138x318 cm. Acervo do artista. Fonte: <http://www.joaocamara.com/pinturas/o-imperador-sonha/> acesso em 20 dez.2018.

convocando-o a desvelar sua subjetividade ou opacidade. Leitor obsessivo e contumaz, ainda na adolescência leu inúmeras publicações sobre arte, os clássicos da literatura mundial, da filosofia e da psicanálise, tornando-se um intelectual de primeira grandeza, “o que o aproximou da geração mais velha de escritores e o distanciou dos meninos de sua idade que preferiam jogar futebol”. Esse substrato intelectual se refletiu na assinatura diária de coluna sobre arte, aos 17 anos de idade, no jornal Última Hora. Mas temendo não sobreviver do trabalho de arte, cursou Psicologia, sem chegar a exercer a profissão, preferindo dedicar-se inteiramente à atividade artística. Isso talvez ajude a entender a articulação simbólica peculiar a suas obras, sobre grandes suportes.

Embora bem informado e sintonizado com os recursos tecnológicos de ponta, mantém-se deliberadamente na contramão da mudança das gramáticas estéticas, dedicando-se a uma linguagem de caráter anacrônico, calcada numa morfologia de viés realista. Recorre à metamorfose e à incongruência para se referir à instabilidade, à ambiguidade ou à incoerência que se estabelece nos subterrâneos da vida político-social, como atestam as obras recentes com as quais dialogaremos.

1. A recorrência à tecnologia digital e a reinterpretação da história recente

Embora se defina como “trabalhador braçal” e “operário da pintura”, seja pelo caráter braçal de seu processo, seja por permanecer horas a fio no interior do ateliê pesquisando e articulando o minucioso imaginário de suas telas, mais recentemente iria render-se às ferramentas digitais, chamando-as de “aparatos oníricos”, que lhe abriram a possibilidade de entrar em suas “janelas exploratórias” e colocar-se na posição de “voyeur”:

Quando me enfiei nesse plasma cambiante da pintura digital, logo descobri que não se tratava só da prática de reproduzir pinturas, mas de adotar as ferramentas intrínsecas de emulação de tintas e os sistemas de edição que o computador disponibiliza para fazer novas obras (...). Havia outras questões provocativas (...) implementadas por “ferramentas virtuais” (Câmara, 2018:10).

Por sua rapidez e instantaneidade o computador tornou-se novo aliado do artista, que permanece horas a fio no ateliê a produzir imagens pautadas no contumaz viés referencial e paradoxal, crítico ou satírico, como se constata em *Comédia Parisiense* (2017), para não citar outras. Esta obra foi inspirada em um acontecimento real da vida política brasileira: um jantar realizado em 14 de setembro de 2009, numa luxuosa mansão localizada na Avenida Champs-Élysées,

em Paris, com a participação de verdadeira quadrilha de corruptos, liderada pelo ex-governador Sérgio Cabral, secretários de estado e empresários do Rio de Janeiro. Os pratos à base de lagosta e bacalhau foram regados com os melhores vinhos portugueses, champanhe francês e whisky. Após a comilança, os cínicos convivas dançaram empolgados, com os guardanapos amarrados à cabeça, ao som da banda irlandesa U2. Segundo investigações, a farra de um milhão e meio de reais foi custeada com dinheiro desviado dos cofres público. Foi descoberta apenas três anos depois, quando a imprensa publicou algumas fotografias capturadas durante o jantar, sem que se soubesse quem foi o fotógrafo, nem se todas as imagens foram realmente divulgadas. O autor da publicação foi o inimigo político de Cabral — e também ex-governador carioca -, Anthony Garotinho, o que contribuiu para o inquérito e a prisão do bando.

Apropriando-se de uma dessas fotografias, João Câmara não se limitou a reproduzir com fidedignidade a efigie dos homens públicos, no momento de descontração, mas insere na cena de fim de festa, objetos e adereços não condizentes com a imagem que deu origem à pintura: uma lagosta, garrafas, copos, canecas, taças tombados sobre a mesa, um vaso, cujas flores são pincéis, uma paleta de pintura, uma licoreira e recibos rasurados (ou seriam os cardápios do jantar?) (Figura 1). Através de um jogo sagaz, que mistura verdade e invenção, o artista nos adverte tratar-se de invenção poética, não de simulacro. Insere ainda na cena pictórica outros atributos aparentemente incongruentes: a reprodução esmaecida, em sépia, da pintura de Jacques Louis David, *O Rapto das Sabinas* (1799), posicionada na parede acima das cabeças dos participantes do jantar; e uma vista do Rio de Janeiro, pintada por Auguste-Marie Taunay, *Morro de Santo Antônio* (1817), posicionada sobre um cavalete, no lado oposto da cena. A função dessas pinturas é desmontar o tempo cronológico, reafirmando que a história da arte de diferentes tempos registra outros casos de roubo e de contradições do poder. Diante do cavalete aparece uma cadeira de estofamento vermelho tombada no chão, com o encosto direcionado para uma papelreira, sobre a qual há uma pilha de livros e na parte frontal do móvel vê-se uma gaveta semiaberta, numa referência à memória.

A *Comédia Parisiense* foi dividida pelo autor exatamente ao meio, por uma escada de madeira, no alto da qual se equilibra uma figura masculina, cujo traje popular do século XVIII. À esquerda, dominam a cena dois personagens fictícios, que parecem integrantes de um teatro burlesco: uma mulher apoiada numa bengala, enquanto o homem empunha uma faca.

Atrás desses figurantes projeta-se instigante sombra lembrando uma guilhotina, configuração essa reforçada por uma pesada trave de madeira e uma

corda, conectadas ao teto desse ambiente cenográfico. Tal referência faz com que a figura sobre a escada pareça a figura de um carrasco, numa referência simbólica ao dito popular de que “a justiça tarda, mas não falha”, considerando que os homens públicos envolvidos no escândalo foram denunciados e presos, sete anos depois da realização do referido jantar.

O artista parece advertir o espectador, que não se trata da ilustração de um fato recente envolvendo protagonistas da história do país, pois o realismo dos retratos dos citados homens públicos é um viés para se referir ao oportunismo e à ganância humana. Para isso remexe as gavetas da memória, interpelando a história e a própria arte por meio de um enredo teatral, que nos assegura que a história se repete, embora protagonizada por diferentes atores.

2. O viés onírico do tríptico *Pedro Sonha*

A supracitada “Farra dos Guardanapos” ou “O Último Baile do Cabral”, trouxe à memória do artista outro episódio da história pregressa do Brasil, que não deixa de ter similaridade com a primeira. Trata-se do “O Baile da Ilha Fiscal” ou “Último Baile do Império”, ocorrido no Rio de Janeiro em 09 de novembro de 1889, baile esse precedido de suntuoso jantar oferecido pela família imperial a 550 convidados, nas dependências do castelo da Ilha Fiscal — posto alfandegário, de controle da entrada e saída de mercadorias do porto do Rio de Janeiro -, que culminou com a queda do Império e o exílio de D. Pedro II e família. Esse episódio foi igualmente recodificado por Câmara, pelo viés do onírico ou do imaginário.

Abrimos parênteses para pontuar alguns fatos que afetaram a monarquia: a Abolição da Escravatura, em maio de 1888, desagradou a Igreja e os grandes cafeicultores, pela queda da mão de obra, o que gerou reiterada oposição e críticas ao regime imperial. Em todo o Brasil surgiram, então, inúmeras sociedades republicanas, que contaram com o apoio das elites e do Exército, desprestigiado e descontente com os baixos soldos auferidos. Assim, enquanto a família imperial se divertia na Ilha Fiscal, o Exército proclamava a República.

Considerando que D. Pedro II era devotado ao Brasil e benquisto pelo povo, e que ao ser exilado era um homem idoso e com a saúde fragilizada, por ser obrigado a deixar o país que dirigia repentinamente e sem que tivesse sequer tempo de entender os verdadeiros motivos, antes de rumar para a Europa, Câmara aciona a imaginação reinventando a narrativa vigorosa, em um tríptico que lembra o enredo de um filme (Figura 2).

Tenciona o tempo para frente ou para trás, criando situações insólitas, que misturam fantasia e invenção, sonho e ficção, trazendo o Imperador de volta ao Brasil em um pequeno barco de madeira. Na cena da esquerda, D. Pedro é

representado por conhecida efígie de longas barbas brancas e trajando um terno preto; aprecia a natureza brasileira, enquanto rema em pé na direção à Ilha Fiscal, a pequena distância do barco. Uma impassível figura masculina, de proporções diminutas lembrando um anão, posiciona-se de costas para o Imperador, na traseira do barco voltada para o Rio de Janeiro. Na cena central do tríptico, o tempo é tencionado para trás, revitalizando momentos da vida de Pedro no Brasil: no primeiro, o jovem sonha posicionado em pé sobre uma cadeira, no convés de um navio; no segundo, possui longas barbas brancas e exibe um relógio de bolso, com os ponteiros paralisados. São separados por uma pequena mesa, tendo atrás dela duas curiosas figuras masculinas: uma de costas para o observador, e outra de frente, um anão ou bufão. Essa última figura parodia o capitão do navio, pelas insígnias da farda e por exibir dois remos em cruz, de proporções maiores que as de seu próprio corpo.

Na primeira imagem citada Pedro ainda não tinha sido coroado, pois segura na mão esquerda uma cartola, e a direita no bolso das calças; na imagem da direita, o Imperador se posiciona ao lado de uma figura feminina de tronco desnudo, trajando elegante saia florida e rodada, o que sugere ser uma cortesã. Referência ao Baile da Ilha Fiscal? No fundo da cena, mas próximo à embarcação que serve de cenário à narrativa, o artista enquadrou a popa de outro navio que desliza sobre o mar azul. Seria essa uma referência à embarcação que transportou a família Imperial para o exílio? Ou trata-se do navio Almirante Cochrane, que trouxe ao Rio de Janeiro os oficiais chilenos que participaram do jantar e do último baile do Império?

Na cena da direita, que completa o tríptico, D. Pedro retorna à Europa, se equilibrando em pé, no mesmo barquinho de madeira que o transportou à Ilha Fiscal. Descalço, traja uma espécie de túnica castanha com capuz, lembrando a figura mítica de S. Francisco de Assis, e leva na mão direita, simbolicamente, o "coração do Brasil". É acompanhado por uma figura masculina, de cócoras, trajando fraque e um cravo na lapela (Referência o Conde d'Eu, genro do Imperador, ou figura apócrifa?). A águia observa sobre um rochedo o retorno do barco.

Considerações finais

Dotado de grande erudição, fértil imaginação e larga experiência visual, e sem negar seu interesse pela tradição e pela narrativa, Câmara refere-se obliquamente, nas obras citadas, a episódios reais e traumáticos da história político-social-brasileira, enredando elementos extraídos de fontes diversas: cultura popular, arte erudita, memória, história da arte, cinema, literatura. Cria com tais referências ou a partir delas uma iconografia impactante, misturando simetria e

assimetria, paradoxo e mistério, metáfora e alegoria, objetividade e subjetividade, ironia e crítica. Formaliza jogos visuais, enquanto estratégias de teatralização, reinvenção e paródia às mazelas político-sociais. Para isso, recorre ao virtuosismo técnico que lhe é peculiar para criar retratos de grande expressividade e corpos de anatomia perfeita, ou representa-os contorcidos, fragmentados, desequilibrados, encurtados, vestidos com inusitados trajes ou despidos. Movido por inconfundíveis particularidades estéticas e culturais, o artista revira as gavetas da memória para se referir à fragilidade, à vulnerabilidade, à absurdidade e ao jogo de interesses que se alojam nos bastidores do poder.

Referências

Anjos, Moacir dos (2017). *Contraditório: Arte Globalização e Pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Câmara, João. (2018) *Escudo de Aquiles e outros reflexos*. In: João Câmara, pinturas digitais, 2017-2018 [Catálogo da Exposição]. São Paulo: Face Gabinete de Arte, 29 set. a 10 nov. 2018.

Gil, José (1997). *Metamorfoses do corpo*. 2ª ed. Lisboa: Relógio d'Água.

Lopes, Almerinda (1995). *João Câmara*. São Paulo: EDUSP (coleção Artistas Brasileiros 2).

Morais, Frederico (1995), "O pintor que ama as mulheres ou confabulações na carne da pintura", In *João Câmara*. São Paulo: DAN Galeria.

Expansión espacial en el (Selfi) de Darya Von Berner

Spacial Expansion in Darya Von Berner's (Selfi)

IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Espanha, artista visual y performer.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU); Facultad de Bellas Artes / Arte Ederretako Fakultatea; Dpto. de Escultura; miembro del equipo del Proyecto de Investigación EHU16/35 "Transversalidad del espacio. Materiales y procedimientos artísticos y tecnológicos en el proceso creador." Facultad de Bellas Artes UPV/EHU, Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, Bizkaia, País Vasco. E-mail: iratxe.hernandez@ehu.eus

Resumen: La instalación (Selfi) incluye algunas estrategias que Dayra von Berner emplea en orden a generar un extrañamiento y expansión del espacio donde se despliegan. De una parte, las cintas de luz en el delineado de arquitecturas pre-connotadas inciden sobre la visualización inmaterial de éstas. De otra, reflexiona con respecto al uso y función actuales de la fotografía mediante la transformación del contenedor en cámara oscura, alentando a lxs asistentes a ampliar el espacio físico hacia las redes sociales mediante la puesta en circulación de fotografías conversacionales realizadas in situ.

Palabras clave: Darya Von Berner / selfi / cámara oscura / postfotografía.

Abstract: (Selfi) Installation includes some strategies that Dayra von Berner uses in order to generate an estrangement and expansion of the space where displayed. On the one hand, the light tapes delineating pre-connoted architectures affects the immaterial visualization of these. On the other, she reflects on the current use and function of photography by transforming the container into a camera obscura, encouraging attendees to expand the physical space to social networks by uploading conversational photographs made in situ into circulation.

Keywords: Darya Von Berner / selfie / camera obscura / postphotography.

Introducción

Darya von Berner (1960), artista de origen mejicano afincada en Madrid, desplegó en 2016 la instalación titulada (*Selfi*) en la antigua cámara frigorífica del Matadero de esta ciudad dentro del programa Abierto por Obras, cuyo propósito consiste en establecer desde el arte contemporáneo un diálogo tanto con la vasta estancia -respetando su carácter- como con el conjunto de su contexto socio-cultural. Así, von Berner lejos de limitarse a la creación de una atmósfera dentro el propio contenedor, lanzó una reflexión sobre el selfi en una sociedad altamente tecnologizada como la nuestra, fiel a su convicción de que el arte ha de responder de forma responsable y comprometida a las cuestiones propias del momento histórico coetáneo.

Hemos realizado un análisis de las estrategias empleadas con el propósito de destilar algunas de las características distintivas de la artista que derivan en una expansión del espacio tanto en términos físicos como virtuales. Para ello, comenzaremos describiendo la transformación materializada en el contenedor y sus efectos perceptivos para pasar a continuación a estudiar el mecanismo participativo incorporado a la pieza desde las reflexiones en torno a la influencia en la sociedad y por extensión en el campo artístico del fenómeno selfi según Joan Fontcuberta.

1. El Gran Contenedor — Intervención en el espacio físico en (*Selfi*)

La primera sensación al introducirse en la sala desde el vestíbulo es de ceguera temporal. El ojo no es capaz en principio de percibirse del conjunto de la estancia en la que se encuentra, tal es el contraste lumínico entre interior y exterior. Pasado el periodo de adecuación a la penumbra una va haciéndose a la idea de las abrumadoras dimensiones del contenedor (Figura 1) mientras avanza en su interior.

Hablamos de una estancia de 881m² de extensión en planta rectangular que aún conserva su pavimento de baldosa hidráulica y el carácter industrial de su función original de almacenamiento de carne, fiel reflejo de su historia pasada. Precisamente el respeto a los espacios pre-existentes en el conjunto del complejo de pabellones concebidos a principios del siglo pasado por el entonces arquitecto municipal Luis Bellido, ha constituido un pilar irrenunciable en su recuperación para la ciudad como polo de experimentación, investigación, formación y difusión de prácticas artísticas y arquitectónicas contemporáneas en el siglo XXI.

La cámara frigorífica, concretamente, se re-inauguró en 2007 sin ser intervenida arquitectónicamente, manteniendo la estructura de arcos volados que sostienen la bóveda central de ladrillo y unas columnas de hormigón que preservan

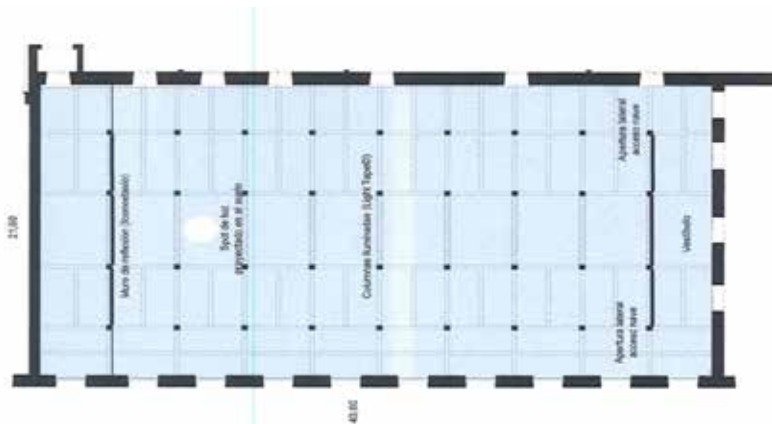


Figura 1 · Plano de la instalación de Darya von Berner (Selfi), 2016 Fuente: flyer disponible para la/el visitante.

Figura 2 · Vista general desde la entrada de la instalación (Selfi) de Darya von Berner en la sala frigorífica del antiguo Matadero de Madrid, 2016. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/mataderomadrid/24455294291>

incluso los vestigios del incendio sufrido en los 90. Es sobre este entramado de pilares sobre el que von Berner dispone una serie de cintas flexibles de luz que, sin cerrar el delineado, alcanzan a conformar una imagen de la estructura arquitectónica ascendente, casi desmaterializada (Figura 2), que genera un punto de extrañamiento en la espectadora.

Este juego perceptivo implica un cierto grado de suspense pues promueve la sospecha de que algo que aún no hemos visto ha de acontecer. Y aquello que acontece es, fundamentalmente, la presencia de una misma y la de otros visitantes que “actúan” en el interior de la cámara. Especialmente en una zona específica, pues a medida que el recorrido avanza, la visitante descubre que la pared del fondo está completamente revestida de espejo y que a unos metros frente a éste se enciende a intervalos un foco circular de luz intensa (spot de luz) que define una zona de iluminación preferente, una especie de escenario. La creación de atmósferas constituye un punto primordial en su obra “*ya que toda acción humana en un espacio tiene una parte de performance*”, en la medida en que la propia mirada atenta y la respuesta del otro resultan altamente sugerentes. Digamos que permite ver aquello que antes no era visible, que pasaba inadvertido.

Si bien cabe considerar a Von Berner una artista multidisciplinar, pues elige para cada proyecto el soporte que mejor se acomoda a sus fines — siempre aspirando a dotar de sentido a la experiencia de la realidad—, la instalación (*Selfi*) no es la primera que acomete basándose en la delineación lumínica. De hecho, sigue la estela de algunos proyectos previos en que, a partir de edificios modernos singulares redibuja la arquitectura introduciendo, volviéndola más inmaterial. Es el caso de *Mucha luz y libertad en la Cocina Frankfurt* (2012), donde la mejicana introduce sus cintas de luz más ecológica aún que el led, que demarcan los muebles y el espacio físico interior de la emblemática cocina diseñada bajo parámetros funcionalistas y luz eléctrica por Margarete Schütte-Lihotzky en 1926. También plantea en colaboración con el compositor Harry de Wit sobre el pabellón de Bernard Tschumi (1990) en Tschumipaviljoen, *Breath()read* (2015), una interacción entre música y arquitectura que nos hace reflexionar sobre nuestra existencia actual donde el mundo real y virtual se entrelazan. Por poner dos ejemplos.

En la instalación que nos ocupa, la semioscuridad y el espejo responden a la voluntad de convertir la sala en el interior de una gran cámara fotográfica que se realiza un selfi a sí misma. Así, la estancia parece remitirnos al origen etimológico de la cámara oscura, el término latino «camera», que significa «habitación». En consecuencia, cabe relacionar esta habitación oscura tanto con el instrumento óptico predecesor de las cámaras fotográficas que permite obtener

una proyección bidimensional de una imagen exterior como con la Black box, el contenedor arquitectónico normativo del teatro desde que Wagner decidiera apagar las luces de la sala para concentrar la atención en el escenario de su obra de arte total.

En este sentido, si el espacio pretendidamente neutral definido por la tardo-modernidad para la experiencia estética adecuada del arte es el White cube, el Black box constituye el espacio normativo adoptado por las artes escénicas con fines similares. En el primero, la espectadora circula y se detiene a contemplar una obra libre de distracciones provenientes del mundo exterior. En el segundo, se prima la visualización desde un punto fijo, pero igualmente se persigue concentrar la atención en la zona del escenario. Sobre este escenario en (*Selfi*), lxs visitantes *actúan* y son invitadxs a realizarse fotos de sí mismxs y ponerlas en circulación.

2. Más allá del contenedor. Expansión hacia el espacio virtual.

La cámara digital, especialmente desde su incorporación a los teléfonos móviles, ha operado una alteración tanto en nuestro modo de observar el mundo — como consecuencia de una adaptación a las maneras de ver tecnológicas- sino en los parámetros del propio campo fotográfico. Incluso la Real Academia de la Lengua Española (RAE) incorpora en su nueva versión (21 de diciembre de 2018) la palabra *selfi* -españolización del término anglosajón original-, indudable evidencia de la penetración social de la práctica de auto-fotografiarse. Medida que no resulta en absoluto chocante si tenemos en cuenta que el diccionario Oxford de lengua inglesa eligió el término *selfie* —“*Una fotografía que uno toma de sí mismo, normalmente con un smartphone o webcam, y que se cuelga en una web de medios de comunicación social*” - como palabra del año 2013.

¿Responde esta costumbre a un carácter eminentemente narcisista del humano contemporáneo? No necesariamente. La exaltación del individuo —por otra parte subrayada por el sociólogo Juan María González Anleo-Sánchez en su libro “Generación Selfi”- si fundamenta en el título (*Selfi*) de von Berner la inclusión de la letra mayúscula inicial. No obstante, esta cuestión queda parcialmente compensada por los corchetes en que se inscribe, alusivos al conjunto de nuestra especie, en principio única en tener conciencia de mirarse a sí misma y hasta cierto punto obsesionada por hacerlo. En este sentido, Joan Fontcuberta, artista, crítico, teórico y docente especializado en fotografía estima que en épocas previas también se detecta en el ser humano un interés por autorretratarse, destacando como auténtico factor diferencial en el selfi actual lo que representa, su contexto. En definitiva, su difusión por redes sociales con

finos comunicativos y la consecuente posibilidad de autogestión de la propia imagen. Una difusión que desde la instalación en Matadero se alienta ampliando el espacio físico hacia el virtual.

Siguiendo las reflexiones de Fontcuberta, éste considera el selfi como un género asentado y un fenómeno exponente de lo que ha dado en denominar postfotografía, tercero de los estadios que distingue en la expresión fotográfica a lo largo de su evolución histórica. Si la cámara se concibió en origen como una extensión del ojo propia del viajero o la científica y satisfizo el impulso documental, de registro y conservación de la realidad sin intervención por parte del sujeto fotógrafo, en una segunda etapa, el afán por dar testimonio en bruto cede terreno al interés por interpretar dicha realidad, incorporando recursos de escenificación que incrementarían la expresividad de la imagen. Finalmente, en la tercera etapa –postfotografía–, la cámara deja de concebirse como extensión del ojo separándose de él y con la ayuda de la extensión del brazo u otro gatchet permite que aparezca el sujeto fotógrafo como objeto de la fotografía, en la propia escena. Bajo estos parámetros la marca biográfica triunfa sobre el documento, una marca biográfica omnipresente en las nuevas formas de comunicación social, imágenes que adquieren forma de fotografía “conversacional” en la medida en que actúan como mensajes que nos enviamos unxs a otrxs y que configuran todo un lenguaje.

La introducción del espejo en la instalación, además de duplicar aparentemente el espacio, permite ejecutar dos tipos de selfi que Fontcuberta distingue y que producen imágenes de cariz diferenciado: la autofoto (Figura 3) y el reflectograma (Figura 4). En la primera, destaca en primer plano la figura de la fotógrafa puesto que la distancia entre el brazo y el rostro resulta mínima y el encuadre apenas recoge un registro apenas apreciable del espacio donde se encuentran las dos mujeres a modo de telón de fondo. Sus rostros, en toma frontal y mirada directa al objetivo producen una imagen que alienta la comunicación directa, especialmente una vez introducidas en el circuito de las redes sociales. En el reflectograma, sin embargo, se captura la propia imagen reflejada en el espejo, luego la fotografía puede adquirir un encuadre más amplio y controlado que visibilice el fondo-contenedor desde una perspectiva renacentista más próxima al espectador teatral o pictórico tradicional.

El hecho de que se permita al/la visitante fotografiar de dos modos distintos el mismo espacio promueve la idea de que la realidad admite lecturas múltiples, superando la visión única y verdadera. En definitiva, nos sugiere desconfiar de las certezas.



Figura 3 · Autofoto de Darya von Berner (derecha) y acompañante. Fuente: <http://www.lighttape.com/portfolio/the-selfi-exhibition-by-darya-von-berner/>

Figura 4 · Captura posterior de Reflectograma de Darya von Berner (derecha) y acompañante. Fuente: <http://www.lighttape.com/portfolio/the-selfi-exhibition-by-darya-von-berner/>

Conclusión

Nos hallamos, por tanto, ante una instalación site specific que convierte el espacio físico de una arquitectura dada en el interior de una gran cámara fotográfica o una gran black box en que lxs visitantes pueden tanto actuar como visualizar bajo parámetros perceptivos cambiantes gracias a cintas lumínicas ecológicas que desmaterializan su estructura. Por otra parte, se les hace partícipes de la expansión de la pieza hacia el mundo virtual a través de la realización y posterior puesta en circulación en internet de fotografías conversacionales de sí mismxs, aludiendo a las transformaciones en nuestras formas de comunicación surgidas a raíz del uso cotidiano de dispositivos. La duplicación bidimensional del espacio mediante el espejo nos remite doblemente a la idea de representación pues el propio espacio se auto-representa y se expande hacia el universo virtual entendido como nuevo espacio público, un ámbito de intercambio y de relaciones.

Referencias

- Fontcuberta, Joan (2016) *La furia de las imágenes. Notas sobre Postfotografía*. Madrid: Galaxia Gutenberg. ISBN: 978-841-64-9547-4
- Fontcuberta, Joan "La Danza Séléfica." *El país, Babelia*, 2-06-2016. [Consult. 2018-12-28] Disponible em URL: https://elpais.com/cultura/2016/05/27/babelia/1464350594_684335.html
- Hurst, Nigel (Ed.) (2016) *From selfie to self-expression*. London: Saatchi Gallery. ISBN: 978-190-94-1310-8
- Oxford Dictionaries-English [Consult. 2018-12-28] Disponible em URL: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/selfie>
- VVAA (2010) *A través del espejo*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones. ISBN: 978-849-37-9481-1
- VVAA (2014) *La arquitectura Matadero Madrid*. Madrid: Matadero Madrid [Consult. 2018-12-28] Disponible em URL: <http://www.mataderomadrid.org/v2/prensa/d/1/la-arquitectura-matadero2.pdf>

Blaufuks & Molder contra o império das selfies: Auto retrato, auto representações e selfies no universo da fotografia

Blaufuks & Molder against the empire of selfies: Self portrait, self representations and selfies in the universe of photography

ARMANDO JORGE CASEIRÃO*

Artigo completo submetido a 3 de Janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Portugal, Artista Plástico, Professor.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade Arquitectura. R. Sá Nogueira, 1349-063 Lisboa, Portugal. E-mail: caseirao@sapo.pt

Resumo: Análise e comparação entre auto-retratos, auto representações e selfies. A análise a partir do trabalho de dois artistas portugueses contemporâneos e da mesma cidade, que praticaram e praticam o auto-retrato ou auto representação em fotografia: Daniel Blaufuks e Jorge Molder, em contraponto com os milhares de selfies auto promotores que diariamente são partilhadas na internet.

Palavras chave: Auto-retrato / Fotografia / Selfies / Blaufuks / Molder.

Abstract: Analysis and comparison between self portraits, self representations and selfies. The analysis is based on the work of two contemporary Portuguese artists and the same city, who practiced and practiced self-portrait or self-representation in photography: Daniel Blaufuks and Jorge Molder, in counterpoint to the thousands of self-promoting selfies that are shared daily in the Internet.

Keywords: Self Portrait / Photography / Selfies / Blaufuks / Molder.

“A importância da fotografia já não advém apenas da utilização que fazemos dela, mas também, e de forma cada vez mais assustadora e amadora, de como ela nos utiliza.”, Esta frase encontrava-se à entrada do nº 25 da rua Rodrigo da Fonseca, na *Galeria Ether, Vale tudo menos tirar olhos*. A galeria iniciou trabalhos em meados dos anos 80 e ainda não havia redes sociais, nem tão pouco internet, no entanto parecia adivinhar o que o futuro nos esperava.

Um auto-retrato é uma representação que o artista faz de si mesmo, e teve a sua grande divulgação na renascença italiana. O auto-retrato destina-se a mostrar e expor os sentimentos do retratado ao espectador. Ou de como o próprio pintor se vê com traços físicos e psicológicos. Poderemos considerar que a primeira *selfie* terá sido realizada em 1839 por Robert Cornelius. Contrastando com a velocidade de hoje, a *selfie* de Cornelius demorou entre 3 a 15 minutos, pois era o tempo de velocidade das câmaras da época.

Selfie foi a palavra do ano de 2013, pelo Dicionário Britânico de Oxford: Uma fotografia que alguém tira de si, normalmente uma foto tirada com um *smartphone* ou *webcam* e partilhada via média social. Hoje muitas *selfies* não são partilhadas sendo simplesmente armazenadas no *smartphone*. Segundo o Dicionário de Oxford não será uma *selfie* pois não foi partilhada, mas decerto que se trata de um auto-retrato. No entanto a grande diferença parece ser que a fotografia trabalha para uma memória de futuro enquanto a *selfie* trabalha essencialmente com o momento, com o presente não carregando nenhum passado, e sendo rapidamente ultrapassada por outra. Segundo Andy Warhol, os seus 15 minutos de fama, as pessoas querem-se mostrar e destacar dentro da sociedade no meio da multidão, sendo o indivíduo o centro da sociedade, e a cultura do eu e o seu exagero; do eu como centro do mundo e da marcação de território. Porém esta marcação de território é banal e generalizada sendo que todos marcam território que julgam global, no entanto as redes sociais só têm a dimensão dos seus amigos e assim revelam-se curtas, com um total de 5.000 amigos e virtuais.

Dois fotógrafos portugueses e contemporâneos de gerações diferentes apresentam no seu percurso artístico dois pares de fotografias, em jeito de auto-retrato bastante similares, mas de datas diferentes. Numa os dois têm a sua imagem reflectida num espelho, noutra é um auto-retrato utilizando binóculos (*Fascínio da fotografia*, 2015).

Os auto-retratos de Daniel Blaufuks (n. Lisboa, 1963), (Figura 1), são geralmente apropriações de momentos da história da arte ou mesmo da história da fotografia, deverão ser na sua maioria entendidos como revisitações de trabalhos icónicos de representações de Philippe Halsman, ou de Man-Ray, com



Figura 1 - Trabalho de Daniel Blaufuks em exposição, Do outro lado do espelho, na F. C. Gulbenkian, 2017. Fonte: própria.

Figura 2 - Trabalho de Jorge Molder em exposição, Do outro lado do espelho, na F. C. Gulbenkian, 2017. Fonte: própria.

quem partilha a ideia de que: “a arte está ultrapassada. Precisamos de algo diferente.” (Blaufuks, apud Mendonça, 2018b)

Blaufuks tem direccionado o seu trabalho entre a fotografia e a literatura, na forma de vídeos, fotografia, instalações livros de artista e diários fac-similados. Os temas da sua atenção são a ligação entre o tempo e o espaço e a representação da memória privada e pública.

Para Blaufuks o fotógrafo deve pensar:

mais do que fotografar, neste momento o fotógrafo só pode pensar, porque nós vivemos numa época em que todos somos fotógrafos e todos pensamos que somos fotógrafos e todos estamos armados com armas de fotógrafo. Todos temos telemóveis com câmeras fotográficas no bolso e todos temos, principalmente, meios de partilha e de disseminação de fotografias. Julgamos inocentemente ou não que só por ser partilhado isso possa ser arte. Portanto, cabe ao fotógrafo pensar. (Blaufuks, apud Mendonça, 2018a)

As redes sociais promovem a descoberta do fotógrafo ou narciso que há em cada um de nós. Os telemóveis, agora equipados com câmaras fotográficas ajudam a emergir fotógrafos amadores. A necessidade de ascender ao estatuto de artista, de estrela, aos seus quinze minutos de fama, foi de todo auxiliada com estes novos aparelhos de ligação directa às redes sociais. As *selfies* surgem à velocidade de qualquer olhar no espelho, desacompanhadas de qualquer reflexão ou de pensamento estético. As imagens nunca foram tão inflacionadas.

Nos trabalhos de Jorge Molder, (n. Lisboa, 1947), (Figura 2), o próprio usa-se como personagem, como duplicações ou mesmo como réplicas de si. Molder não diz fazer auto-retratos, mas auto-representações. A imagem pode ser ele próprio, embora representando outro. Segundo Molder ele vive a instabilidade do retrato. Rejeita a ideia do auto-retrato como motivo para a auto descoberta ou auto conhecimento. Considera a sua arte uma arte da carnação, uma arte que encontra no corpo um meio de produzir um qualquer efeito de desfasamento identitário. Molder muitas vezes não se reconhece nas suas próprias imagens. (Molder, apud Pinto, 2018)

Molder, apesar de fascinado pelas novas tecnologias, não usa as redes sociais, nunca usou e não sabe nada sobre isso. Diz mesmo que por razões ideológicas é contra. E que não precisa de razões para ser contra. Em 2014 apresentou cinco imagens de grande dimensão em outdoors na Av. das Forças Armadas em Lisboa, e em 2018 tem uma imagem da sua cara numa tela gigante de 12x15 metros da série *A origem das espécies*, na Rocha, Av. 24 de Julho (Gomes, 2018). Molder admite que a rua não é como veículo expositivo o seu habitat nem o

seu território natural. A sua obra tem-se centrado sobretudo na interpretação do subconsciente, na representação da carnalidade e no rosto como paisagem. (Molder, apud Bertrand, 2014)

Nas redes sociais os proprietários de cada mural, para além das inúmeras selfies que publicam, traçam o seu próprio retrato, publicam fotos do que comem, de onde estão, da saída para férias e com quem, do ginásio, dos filhos, do cão e do gato. O somatório destas fotos será um retrato psicológico. Dizem quantos anos têm, em que escola estudaram de que cidade ou aldeia. Podemos saber em que faculdade estudaram e onde foram empregados, primeiros, segundos e terceiros empregos. Quem são os seus amigos, porque clube torcem e se são solteiros ou com quem casaram. Podemos saber de que música gostam, que livros lêem e que programas vêem na televisão. Podemos saber a sua roda de contactos, de quem são amigos e melhor, dividir os amigos por: amigos do trabalho, da escola, conhecidos, etc. Podemos saber os seus contactos, de email e de telefone. Podemos saber isto de uma pessoa sem sequer a conhecermos. Toda esta informação é prestada de livre vontade.

Mas também poderemos criar perfis falsos, de pessoas que não existem ou mesmo criar perfis de outras pessoas fazendo-se passar por elas. O roubo da identidade, ou confusão de identidades ou a proliferação de pessoas com o mesmo nome, leva a que se possa dizer que *Os Lusíadas* não foram escritos por Luís de Camões, mas por um homem com o mesmo nome.

Desde o aparecimento da fotografia que, pintura e fotografia traçaram caminhos paralelos. Os primeiros fotógrafos foram pintores, que já possuíam conhecimentos de arte visual, de composição, de forma visual, de perspectiva, de claro escuro, de cor, entre outros saberes. As regras das composições em fotografia baseavam-se em regras da composição em pintura, passavam pela importância do olhar e, procurava-se a harmonia de linhas, de manchas e volumes e de planos. Na prática isto reflecte-se por exemplo em retratos onde as poses são as mesmas e onde a iluminação é também a mesma ou semelhante. Isto será válido para retratos como para os auto retratos. Assim, os resultados em fotografia são idênticos diferenciando-se somente o suporte.

Para Blaufuks, a fotografia alcançou um lugar como arte, e de certa forma terá sido a sua ascensão e divulgação que iniciou a sua decadência porque se tornou simples, fácil e acessível a todos. Ainda segundo Blaufunks: tirar uma boa fotografia qualquer pessoa sabe tirar. Agora dar um significado a essa fotografia, será criar um contexto artístico pelo seu carácter poético e próximo da arte, seja pelo lado da informação patente na fotografia que a transforma com o passar do tempo em fotografia documental. (Blaufuks, apud Mendonça, 2018a)

A fotografia contemporânea, ao chegar à quase totalidade dos seres humanos, ao se tornar democrática e igual para todos, com a sua fácil acessibilidade, tornou-se um instrumento de interposição entre o homem e o meio, um perfeito captador da realidade. Vivemos num mundo da inflação de imagens, onde elas se sobrepõem e alinham, afirmando-se e questionando-se num enredo de múltiplos significados. Tudo é fotografável. Há quinhentos anos para ver uma imagem o homem tinha de ir a uma igreja, e não será de estranhar a palavra imagem no sentido religioso. Com a impressão, as imagens tornaram-se mais acessíveis aos olhos dos consumidores. De acessíveis tornaram-se invasoras. De certa forma pensa-se que actualmente num ano se realizaram mais imagens fotográficas do que desde o início da fotografia até hoje. Produzir imagens tornou-se um hábito comum, e cultural, pois hoje qualquer telemóvel ou *tablet* tem uma câmara fotográfica. Existem *sites* e programas de fotografia, assim como aplicações para a postagem instantânea de imagens. A acção do fotografar e de ‘postar’ é assim mais rápida do que qualquer reflexão sobre a própria imagem e todo o volume de imagens é disponibilizado a todos, geralmente de acesso livre. Curiosamente passou-se a imprimir menos imagens, a materialização da imagem e a sua fixação em papel (ou outro qualquer material) viu os seus números bastante reduzidos. O inicial formato quadrado do Instagram remete o observador para o médio formato das antigas câmeras de 4x4 ou 6x6, enquanto que no Facebook o formato de 6x4 tende para o 35 mm das câmeras analógicas e dos full frames.

Será de referir também nas *nude selfies*, selfies sem roupa, simplesmente conhecidas por *nudes*. Se as *selfies* foram banalizadas, também as *nude selfies* o ficaram, com a partilha viral de algumas celebridades de *reality shows* americanos, mas difundidas à escala global. Essas figuras tidas por alguns como ícones ou modelos sociais, foram rapidamente e amplamente imitadas, por uma legião de *fans*. Nas redes sociais a partilha é banalizada com o termo *send nudes*.

Há duzentos anos em 1821, a inquisição espanhola abriu um processo contra Goya devido a sua pintura de *A Maja desnuda*, que geralmente está emparelhada com *A Maja vestida*. As pinturas são de 1800 e estão presentes no Museu do Prado. Certo é que se esta pintura fosse publicada hoje no Facebook o mural seria bloqueado, pois não é admitida qualquer nudez frontal, ou algo como mamilos. Seja desenho, pintura ou fotografia, histórica ou actual, arte ou banal, toda a nudez será punida. Assim para contornar os algoritmos avaliadores dos conteúdos, quem posta as imagens terá de camuflar certas zonas da imagem. Poderá existir alguma nudez mas disfarçada e tapada. Goya, com alguma dificuldade conseguiu escapar do processo contra si pela pintura da Maja desnuda continuando como “Primeiro Pintor da Câmara.” O Facebook assim como

outras redes sociais, não permitem a publicação de nudez, sendo a vigilância da matéria feita pelos próprios utentes, que podem ou não denunciar as imagens que achem improprias.

Nesse tipo de retrato existem numerosos filtros e aditivos conforme o dispositivo de telemóvel ou tablet, podendo ao auto-retratado colocar-se em ambientes variados. Um dos mais comuns será a transformação do auto-retratado em animal patusco de pelúcia, pequenos adereços que se sobrepõem ao retrato dando umas bochechas, uns dentes de coelho, umas orelhas, ou então uns simples óculos redondos extravagantes, conferindo um ar de personagem intelectual. Todas estas alternativas e adições se substituem ou sobrepõem ao *duke face*, uma pose de *selfie* bastante em voga, nas camadas mais juvenis e não só. Esta tendência e aplicação de adicionar orelhas de coelho ou dentes de rato às selfies, poderá ter paralelismo com um dos passatempos de quem folheia um jornal ou revista para por acrescentar algo às imagens e retratos. Assim um retrato de uma figura com um sorriso aberto e áureo, logo perde um dente ao ganhar uma mancha de esfereográfica, perde também um olho, mas ganha uma pala, novos penteados e cornos diabólicos. Para além de divertido verifica-se toda uma pose do modelo.

Na fotografia quando se dispara procura do momento, a uma velocidade de fragmentos do segundo, pouco se pensa para além do enquadramento. Toda a composição da imagem é estabelecida à posteriori, isto é, verificada depois do disparo, por exemplo a regra dos terços ou a regra de ouro. Estes princípios geométricos, na composição da pintura são ser lançados de início. Os novos aparelhos, telefones ou *tablets* possuem duas ou mais câmaras sendo situadas uma na frente do lado da tela, geralmente de pior resolução e outra ou outras nas costas do aparelho podendo o utilizador ver na tela o que se está a fotografar e melhorar o enquadramento, ou fotografar com a câmara da frente, modo *selfie* e ver-se na tela como se de um espelho se tratasse; muitas das *selfies* são feitas ao espelho para utilizar a câmara de melhor resolução.

Actualmente existe uma aplicação da *Google art and culture* que oferece vários aplicativos, ver obras de arte em grande resolução, visitar museus virtualmente através da *street view*, conhecer detalhes e curiosidades desses museus ou obras. Entre varias aplicações surge a aplicação *art selfie*, que por meio de inteligência artificial mostra qual a obra de arte, retrato, que mais se assemelha à *selfie* feita pelo usuário. Os resultados podem ser partilhados nas redes sociais.

Em jeito de conclusão, enquanto num auto-retrato de pintura ou fotografia o retratado é o próprio autor, a *selfie* pode conter mais do que um indivíduo, ser de um par de pessoas, onde uma faz a foto e a outra só se enquadra, ou de um grupo.

Pode-se estar numa *selfie* sem se ser o autor, logo seria legítimo o termo *auto-selfie* para uma *selfie* de autor. À *selfie* não se lhe confere qualquer valor artístico.

Referências

- Bertrand, Rita (2014) "Jorge Molder: Era um menino da mamã, mas bastante independente." [entrevista] *Sábado*. Disponível em: <https://www.sabado.pt/vida/pessoas/detalhe/jorge-molder-era-um-menino-da-mama-mas-bastante-independente>
- Fascínio da fotografia. (2015). *Duas fotografias, Jorge Molder e Daniel Blaufuks, 2002*. [blog] Disponível em: <https://fasciniodafotografia.wordpress.com/2015/07/24/duas-fotografias-jorge-molder-e-daniel-blaufuks-2002/>
- Gomes, Sérgio. (2018). *Uma cara na parede ou Jorge Molder como peixe fora de água. Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/05/31/culturaipsilon/noticia/uma-cara-na-parede-ou-jorge-molder-como-peixe-fora-de-agua-1832747>
- Mendonça, Luís (2018a).. *Cabe ao fotógrafo pensar* [entrevista] In *Instituto Português de Fotografia: Blog*. Disponível em: <https://www.ipf.pt/site/entrevista-daniel-blaufuks-cabe-ao-fotografo-pensar/>
- Mendonça, Luís (2018b) *Personalidades da Fotografia: Jorge Molder, fotógrafo do eu e do outro* [entrevista] In *Instituto Português de Fotografia: Blog*. Disponível em: <https://www.ipf.pt/site/personalidades-da-fotografia-jorge-molder/>
- Mendonça, Luís (2018c). *Daniel Blaufuks: Precisamos de um certo grau de identificação com a história*. In *À pala de Walsh*. Disponível em: <http://www.apaladewalsh.com/2018/12/daniel-blaufuks-precisamos-de-um-certo-grau-de-identificacao-com-a-historia/>
- Pinto, Tânia (2018), "Jorge Molder em entrevista." in *Prelo: Imprensa Nacional*, Disponível em: <http://prelo.incm.pt/p/portania-pinto-ribeiro-e-o-unico.html>

La fascinación por lo oculto en la pintura figurativa actual: el caso de Alain Urrutia

Fascination with "the occult" in contemporary figurative painting: the case of Alain Urrutia

SHEILA RODRÍGUEZ CAÑESTRO* & JAVIER GARCERÁ RUIZ**

Artículo completo presentado a 3 de enero de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Málaga, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Arquitectura. Universidad de Málaga, Avda. Cervantes N° 2, C. P.: 29071, Málaga, España. E-mail: sheilacanestro@uma.es

**España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Málaga, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Arquitectura. Avda. Cervantes N° 2, C.P.: 29071, Málaga, España. E-mail: garcera@uma.es

Resumen: Presentamos el trabajo del pintor Alain Urrutia con el objetivo de abordar algunas reflexiones en torno a ciertos aspectos que definen su obra como son el sentido de lo oculto, lo misterioso y lo inhóspito. Para ello, partiremos de un análisis de su serie titulada "Tierra y cemento (Sentarse y esperar)" que nos permitirá ofrecer una lectura de su propuesta en relación al contexto social y cultural actual. Así, concluiremos proponiendo que la complejidad de sus imágenes brindan un contrapeso al exceso de visibilidad al que está expuesto el sujeto contemporáneo.

Palabras clave: Pintura contemporánea / oculto / misterio / inquietante extrañeza / negatividad.

Abstract: We are presenting the painter Alain Urrutia's work with the aim to address some reflections around some aspects that define his work, such as the meaning of the occult, the mysterious and the inhospitable. In order to attain that, we will start from an analysis of his series titled "Tierra y cemento (Sentarse y esperar)" which will allow us to offer an approach of his proposal in relation to the current social and cultural context. Thus, we will conclude proposing that the complexity of his images provide a counterweight to the excess of visibility the contemporary subject is exposed to.

Keywords: Contemporary painting / occult / mystery / uncanny / negativity.

Introducción

Si bien no es difícil observar en el arte contemporáneo propuestas que, herederas de los planteamientos del arte conceptual, se alejan de los problemas formales para concentrarse exclusivamente en lo que concierne a la idea, es cada vez más frecuente encontrar artistas que viven intensamente el proceso de elaboración de la obra y que, frente a aquella tendencia hacia la austeridad de los medios expresivos y la impersonalidad de la ejecución, reivindican la manualidad y el oficio como modo de recuperar una narrativa que se apoya en la sensualidad y la tactilidad de la materia.

En concreto, en el ámbito de la pintura contemporánea podemos señalar que, superados los *neos* de los ochenta, siguen apareciendo nuevas generaciones de artistas que, negando la ya manida muerte de la pintura, continúan revitalizando lenguajes pictóricos figurativos para representar escenas que hacen visible los conflictos del individuo contemporáneo y que giran en torno a la idea de *lo oculto*, de *lo misterioso* y de *lo inhóspito*. Justin Mortimer, Adrian Ghenie, Susanne Johansson, Karin Mamma Andersson, entre otros, son un ejemplo de ello.

Considerando este contexto, presentamos mediante este artículo el trabajo del artista español Alain Urrutia (Bilbao, 1981). En concreto, fijaremos nuestra atención en su serie titulada *Tierra y cemento* (*Sentarse y esperar*), un conjunto de obras en las que el autor propone una exploración que camina hacia los oscuros recovecos de la psique humana. Esta idea la materializa a través de la creación de atmósferas tenebrosas que sitúan al espectador frente a un tipo de situación emotiva que bien podríamos identificar con la *inquietante extrañeza* freudiana: un sentimiento que, según Sigmund Freud, “se da, frecuentemente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real” (Freud, 1979: 30). Es decir, ese mismo sentimiento que según Friedrich Schelling se manifiesta en el sujeto cuando lo que debería haber permanecido oculto se ha revelado, provocando, de este modo, una sensación de inquietud y de espanto.

Esta oscuridad metafórica que percibimos en las obras de Urrutia no es sino producto de la imaginación del artista al reinterpretar ciertos aspectos de la sociedad contemporánea. En este sentido, Nicholas Royle señala que la propia existencia del ser humano en el mundo ha adquirido una connotación de *inquietante extrañeza* ya que, a pesar de que los avances científicos y tecnológicos que nos han posibilitado conocer con mayor profundidad los procesos y el comportamiento de la psique humana, el sujeto contemporáneo sigue viviendo bajo la sensación de sufrimiento y la amenaza de muerte debido a que hemos convertido el planeta en un lugar de mayor tensión (Royle, 2003: 3). Con el fin



Figura 1 - Alain Urrutia, *Nostalgia 1*, 2016. Óleo sobre lienzo. 115 x 145 cm. Fuente: http://www.juansilio.com/exposiciones/alain_urrutia_12016.php

Figura 2 - Alain Urrutia, *Nostalgia 4*, 2016. Óleo sobre lienzo. 115 x 145 cm. Fuente: http://www.juansilio.com/exposiciones/alain_urrutia_12016.php

profundizar en esta cuestión, nos proponemos abordar aquí un análisis de la obra de Urrutia atendiendo a los conceptos de *lo oculto*, *lo misterioso* y *lo inhóspito* que acabamos de mencionar.

1.1. *Tierra y cemento (Sentarse y esperar)*

1.1. Un caminar hacia adentro

La serie pictórica *Tierra y cemento (Sentarse y esperar)* se presentó en la galería Juan Silió, en Santander, en el año 2016. Esta propuesta se componía de diez obras, realizadas con óleo sobre lienzo, que van desde la representación de entornos naturales donde encontramos esculturas o construcciones que remiten a la antigüedad clásica, hasta cuadros de pequeño formato donde la imagen representada se limita a un solo objeto. El artista señala que el objetivo principal de este trabajo era crear unas imágenes que denotasen cierta “nostalgia de futuro”, tratando de “entender lo que ocurrirá con el presente en un futuro distópico” (Barro, 2017). Así pues, el autor le confiere a estas obras un tono apocalíptico a través de la elaboración de atmósferas que generan silencio y quietud, creando una especie de suspense que transmite al espectador cierta sensación de angustia y de incertidumbre por lo que está a punto de ser revelado.

Los cuadros de mayor formato de esta serie representan paisajes nocturnos dentro de un ambiente que se sitúa entre el mundo de los sueños y el de la vigilia, entre lo ficticio y lo real. En las obras *Nostalgia 1* y *Nostalgia 2* podemos observar que el artista ha utilizado recursos como la ocultación de elementos o el encuadre de la imagen con el fin de proyectar nuestra imaginación más allá de lo representado (Figura 1 y Figura 2). En este sentido, Urrutia señala que su interés reside en que “el espectador nunca llegue a entender qué es lo que pasa en la imagen” y ver cómo esa dificultad le genera una tensión (Figuroa, 2013). Así pues, a través de este balanceo entre el *velar* y el *desvelar* el artista pretende conferir a las obras un tono misterioso e inquietante que sumergen al espectador en un estado de desconcierto y de temor.

En los cuadros de pequeño formato podemos identificar también esa idea de *lo oculto* que estamos abordando pero, en este caso, el artista plantea dicho concepto desde unos códigos formales diferentes a los utilizados en las obras de mayores dimensiones: mientras que en las de mayor formato Urrutia se sirve de la representación de atmósferas ambiguas y tenebrosas, en los trabajos de menor formato como *La máscara* y *Nec Spec Nec Metu* el artista utiliza directamente un tipo de iconografía concreta, cerrada, que gira en torno al horror, a la muerte y al inconsciente (Figura 3 y Figura 4).

Así, Urrutia nos presenta un conjunto de obras que, como indica el propio

autor, "funcionan como un caminar dentro de un paisaje (...), un paisaje donde te vas adentrando y vas encontrando diferentes elementos" (Otero, 2017). Es por todo ello por lo que podemos considerar que sus imágenes nos invitan a iniciar un viaje hacia *lo desconocido, lo misterioso y lo inquietante*, es decir, hacia esa dimensión oscura de nuestro propio mundo interior.

1.2 La mirada sosegada

Respecto al proceso de trabajo de Urrutia, el artista declara en su página web que lo que le interesa es la mirada lenta de la realidad que se produce cuando está pintando. Si los ritmos de la sociedad contemporánea han provocado un fenómeno de aceleración, fugacidad e inmediatez que dificulta la reflexión sosegada, en este caso el lenguaje pictórico del artista actúa como contrapeso a ese ritmo apresurado de la actividad cotidiana.

Como ya hemos visto, el uso de recursos como el encuadre o la fragmentación de imágenes adquieren un gran valor en su propuesta, pues a través de ellos el artista ralentiza el proceso de percepción de la obra. En este sentido, otro aspecto importante es la *borrosidad*, una característica que nos remite tanto al desenfoque fotográfico como a la tradicional técnica pictórica del *sfumato*. Para conseguir este efecto, Urrutia ejecuta sus imágenes mediante una pincelada barrida y fluida que, junto a la superposición de capas de pintura, le proporciona la capacidad de desdibujar o difuminar los contornos (Figura 5). Debido a este aspecto de su obra, algunos teóricos han comparado su trabajo con el de otros pintores como Gerhard Richter, Luc Tuymans, Wilhelm Sasnal o con el mismo Caspar David Friedrich. Es evidente que la influencia del pintor romántico no sólo se advierte en esa intención de nuestro artista por crear ese tipo de atmósferas difusas y desvanecidas propias de la obra de Friedrich, sino también por su interés en reinterpretar ciertas temáticas pertenecientes al universo imaginario del artista alemán.

El conjunto de imágenes que Urrutia presentó en la exposición titulada *Naufragio/Esperanza* en el año 2012 en la galería Casado Santapau de Madrid sería un buen ejemplo de ello. Pero también la serie pictórica que estamos analizando: el cuadro *Tierra y cemento [Dust and Concrete] (after Friedrich)* es una clara referencia a *El naufragio del Esperanza* (Figura 6). La invitación al vacío infinito y abismal que proponía Friedrich a través de su obra vuelve a estar presente en esta propuesta.

Como ya habíamos apuntado al inicio de este estudio, consideramos que la obra de Urrutia representaría ese renovado interés hacia un tipo de narrativa que hemos relacionado con la *inquietante extrañeza* y que un grupo de artistas



Figura 3 · Alain Urrutia, *La máscara [The Mask]*, 2016.

Óleo sobre lienzo. 30 x 25 cm. Fuente: http://www.juansilio.com/exposiciones/alain_urrutia_12016.php

Figura 4 · Alain Urrutia, *Nec Spe Nec Metu*, 2016. Óleo

sobre lienzo. 30 x 25 cm. Fuente: http://www.juansilio.com/exposiciones/alain_urrutia_12016.php

están desarrollando como consecuencia de aquella sensibilidad que Nicholas Royle reconocía en el sujeto contemporáneo. Con el fin de profundizar en esta cuestión nodal, nos gustaría abordar en el siguiente apartado algunas reflexiones que el filósofo y teórico cultural coreano Byung-Chul Han está elaborando en torno a ciertos conflictos de la sociedad contemporánea.

1.3. Belleza y negatividad

Byung-Chul Han reconoce un exceso de *positividad* y de *transparencia* en la sociedad contemporánea que, anulando la posibilidad de *lo otro* y de *lo extraño*, niega todo espacio de esa *negatividad* que, como hemos visto, aparece en las imágenes de Urrutia.

Para Han el alma humana necesita demorarse en *lo negativo* pues, según el filósofo, "la negatividad del desgarramiento y el dolor es lo único que mantiene con vida al espíritu" (Han, 2017:51). De acuerdo con esto, consideramos que el trabajo de Urrutia produce ese *desgarramiento* que transporta al sujeto fuera de sí mismo, dirigiéndolo hacia *lo inhóspito* y *lo extraño*. Es decir, hacia ese territorio de *lo otro* que Han reconoce como necesario. El artista nos invita a abordar ese tipo de experiencia que, según el filósofo, la sociedad contemporánea tiende a rechazar por miedo a enfrentarse a *lo siniestro* y *lo desapacible* (Han, 2017). El lenguaje pictórico de Urrutia actúa como contrapeso a ese exceso de *transparencia* y de *visibilidad* que Han observa en la sociedad y que, según el autor, "no permite *lagunas* de información ni de *visión*" que permitan una reflexión sosegada (Han, 2013:17). El problema de este exceso de exposición es que no facilita esa demora en *lo negativo* que nuestro pintor busca y que el filósofo considera necesaria, pues "tanto el pensamiento como la inspiración requieren un vacío" (Han, 2013:17). Por lo tanto, el trabajo de Urrutia ofrece ese espacio de *negatividad* y *vacío* que apunta Han mediante imágenes donde se contiene *lo visible* para fomentar el sentido de *lo oculto*, *lo misterioso* y *lo inaccesible*.

También Byung-Chul Han en *La salvación de lo bello* afirma que esa *negatividad* que se relaciona con los conceptos de *lo oculto*, *lo misterioso* y *lo inaccesible* que aquí hemos presentado es esencial al mismo concepto de belleza, constituyendo su poder de seducción (Han, 2015). Una relación entre estos dos conceptos que ya Eugenio Trías había localizado y que, según el autor, se daba cuando las categorías estéticas de *lo bello* y *lo siniestro* permanecían unidas. Recordemos que en *Lo bello y lo siniestro* Trías señalaba que "una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro" (Trias, 2006:80).

En este sentido, podemos considerar que las obras de Urrutia se definen por



Figura 5 · Alain Urrutia trabajando en una obra. Fotograma del documental *Luma Berrien Bila*, dirigido y producido por Itziar Coteron. Fuente: <https://vimeo.com/141554055>

Figura 6 · Alain Urrutia, *Tierra y cemento* [*Dust and Concrete*] (after Friedrich), 2016. Óleo sobre lienzo. 150 x 195 cm. Fuente: http://www.juansilio.com/exposiciones/alain_urrutia_12016.php

llevar al límite esa relación entre lo bello y su *sombra*, satisfaciendo así las características que tanto Trías como Byung-Chul Han asocian a la idea de belleza. La representación de atmósferas oscuras y situaciones amenazantes en las obras de nuestro artista hacen visible una belleza que conmueve al espectador y que imposibilita las lecturas superficiales y narcisistas a las que invita la aceleración de la sociedad contemporánea.

Conclusión

Este estudio nos ha permitido señalar que el interés de Alain Urrutia por trabajar un tipo de poética relacionada con la *inquietante extrañeza* freudiana remite a la necesidad de expresión de las tensiones que sufre el individuo contemporáneo. Frente a esa disminución de la capacidad contemplativa y reflexiva que Byung-Chul Han observa en la sociedad contemporánea, Urrutia elabora un lenguaje pictórico que denota una alta tensión narrativa y que exige una atención minuciosa por parte del espectador. Como hemos podido observar, el uso de recursos formales como el encuadre, la fragmentación o la *borrosidad* de sus imágenes, le permite al artista ocultar elementos que son necesarios para comprender el sentido de la obra, ralentizando así el tiempo de percepción de la misma. De este modo, Urrutia ofrece ese espacio de *negatividad* que el filósofo coreano considera vital para el desarrollo del conocimiento humano. Sus imágenes son una invitación a que el espectador se adentre en lo que está oculto con el fin de estimular un posible descubrimiento de un enigma inabarcable.

Referencias

- Barro, David (2017) *Al otro lado. Conversación con Alain Urrutia*. [Consult. 2018-12-03] Disponible en URL: <https://www.alainurrutia.com/geanine-new/spanish/on-the-other-side-esp/>
- Figueroa Guisande, Rocío (2013) *Entrevista a Alain Urrutia: el enigma de la imagen que se nos escapa*. [Consult. 2018-12-03] Disponible en URL: <http://nicolamariani.es/2013/11/25/entrevista-a-alain-urrutia-el-enigma-de-la-imagen-que-se-nos-escapa-por-rocio-figueroa/#>
- Freud, Sigmund (1979) *Lo siniestro: El hombre de la arena*. Barcelona: José J. de Olañeta editor. ISBN: 84-85354-24-9.
- Han, Byung-Chul (2013) *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder. ISBN: 978-84-254-3252-1.
- Han, Byung-Chul (2015) *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder. ISBN: 978-84-254-3758-8.
- Han, Byung-Chul (2017) *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder. ISBN: 978-84-254-3965-0.
- Otero, Fátima (2017) *Espacio de Arte 22/12/17 (Alain Urrutia)*. [Consult. 2018-12-03] Disponible en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YaoxtowFmOk>
- Royle, Nicholas (2003) *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press. ISBN: 978-0-7190-5561-4.
- Trias, Eugenio (2006) *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo. ISBN: 978-84-9793-905-8.

O Sólido e o Etéreo na Obra de Sérgio Niculitcheff

The Solid and the Ethereal in the Work of Sérgio Niculitcheff

ARIANE DANIELA COLE*

Artigo submetido a 01 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie. Rua da Consolação, 930. Consolação, São Paulo, SP, 01302-907, Brasil.
E-mail: arianedaniela.cole@mackenzie.br

Resumo: Sérgio Niculitcheff, artista da Geração 80, grupo que despontou na década de 1980 com a exposição intitulada: A pintura como meio, teve sua visibilidade muito tímida frente à potência de seu trabalho, que vem sendo reconhecido ao longo do tempo. A sua obra pode ser abordada de diversos pontos de vista, o que a torna densa e rica. Optamos aqui, abordá-la do ponto de vista da fenomenologia, considerando a sua inevitável condição contemporânea, evidenciando a importância da dimensão simbólica em sua obra.

Palavras chave: Sérgio Niculitcheff / pintura / arte visual / imagem.

Abstract: *Sérgio Niculitcheff, an artist from 80 Generation, a group that emerged in the 1980s with the exhibition titled: Painting as a medium, had its visibility very timid considering the power of its work, which has been recognized over time. His work can be approached from different points of view, which makes it dense and rich. We have chosen here to approach it from the point of view of phenomenology, considering its inevitable contemporary condition, highlighting the importance of the symbolic dimension in his work.*

Keywords: *Sérgio Niculitcheff / painting / visual art / image.*

Introdução

Artista da *Geração 80*, grupo que despontou na década de 1980 com a exposição intitulada: *A pintura como meio*, teve sua visibilidade muito tímida frente à potência de seu trabalho, que vem sendo reconhecido ao longo do tempo.

Mesmo que os artistas de sua geração migrassem da pintura para o objeto, o ready made e a instalação, o artista manteve-se fiel ao seu trabalho, fez um movimento inverso, trazendo os objetos do cotidiano para a sua pintura, estabelecendo um jogo entre planaridade e volumetria, entre objetividade e subjetividade, numa rota sem desvios, aprofundando e adensando seu projeto poético, desafiando o ideário que se construiu sobre a morte da pintura e contribuindo assim para a sua manutenção.

Em contraponto ao rigor da observação, de matriz renascentista, seus procedimentos técnicos envolvem muitas vezes, expor a pintura à intempéries e ações imprevisíveis, dessacralizando de muitos modos a pintura, estabelecendo diálogo e vínculo com o debate contemporâneo sobre a arte.

Embora sua obra apresente objetos do cotidiano, onde seu apreço pela forma, privilegiada, protagonista da imagem, se origine de observação minuciosa e disciplinada, gerando imagens muito próximas às aparências do real, remetendo às disposições platônicas das imagens, elas se apresentam de forma enigmática e ambivalente, provocando nossa imaginação, nosso pensamento.

A cadeira, a pedra, o colchão, o extintor de incêndio que flutuam, livros que se incendiam, que dormem sobre nuvens, conchas, forquilhas e árvores, torres e casas que se fundem, escadas que alcançam nuvens (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4), são imagens que nos convidam ao devaneio.

O cuidado com a fatura, seja das suas pinturas, assim como das gravuras, e as associações que o artista realiza, atribui aos objetos, a princípio ordinários, um caráter extraordinário, se aproximando assim do entendimento aristotélico do conceito de mimese. A aparente solidez e rigor das formas, seu apreço pela harmonia, pela ordem, alinhadas à tradição renascentista, se mostra objetiva, rigorosa, quase científica, *diurna* (Figura 5), todavia, ao mesmo tempo, muitas vezes, propõe uma atmosfera onírica, em suspensão, *noturna*, desafiando a gravidade, esfumaçando seu foco, e remetendo à associações de forte teor simbólico (Figura 6). Assim, embora a tradição renascentista se afirme pela objetividade e rigor, o artista também estabelece fundamentos contemporâneos em seu trabalho na medida em que evoca a ação do pensamento.

Podemos dizer que a obra de arte emerge do olhar do artista e se realiza no olhar do expectador, favorecendo diversos olhares, conjuminando e agregando percepções, em uma abstração conjunta. Do mesmo modo, a obra de



Figura 1 · Sérgio Niculitcheff, sem título, 2009, acrílica sobre papel, 113 x 77 cm, São Paulo, coleção particular, Fonte: acervo do artista



Figura 2 · Sérgio Niculitcheff, sem título, 2007, acrílica sobre papel, 113 x 77 cm, São Paulo, coleção particular, Fonte: acervo do artista



Figura 3 - Sérgio Niculitcheff, sem título, 2011, acrílica sobre tela, 20 x 20 cm, São Paulo, coleção particular, Fonte: acervo do artista

Figura 4 - Sérgio Niculitcheff, sem título, 2006, acrílica sobre tela, 150 x 190 cm, São Paulo, coleção particular, Fonte: acervo do artista

Figura 5 - Sérgio Niculitcheff, sem título, 2006, acrílica sobre papel, 113 x 77 cm, São Paulo, coleção particular, Fonte: acervo do artista

Sérgio Nicolitcheff, pode ser abordada de diversos pontos de vista, o que a torna densa e rica.

Buscamos aqui, abordá-la do ponto de vista da fenomenologia, considerando a sua inevitável condição contemporânea, trazer o conceito de imaginação material para observarmos como em sua ação, em seu embate com a matéria, objetiva, alcança em sua vontade de criar, a imanência do imaginário, convidando o expectador de sua obra aos devaneios da imaginação a partir de objetos banais, sugerindo associações e dormências arquetípicas.

Uma figura sempre oferece o que pensar/imaginar. Para além de suas relações intrínsecas, de seu contexto interno, suas relações entre figura e fundo, com outras figuras que habitem o mesmo campo visual, uma imagem também se insere e se relaciona com seu contexto, como num *circuito de fenômenos conectados* (Samain, 2012). Na medida em que estas se interconectam com outras imagens, interagem e se contaminam mutuamente.

Diante destas características que envolvem as imagens, Samain (2012) propõe uma questão:

Ouso dizer que a imagem — toda imagem — é uma forma que pensa. A proposição é tanto mais ambígua e complexa que chega a insinuar — até sugerir — que, independentemente de nós, as imagens seriam formas que, entre si, se comunicam e dialogam. Com outras palavras: independentemente de nós — autores ou espectadores — toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados (traços, cores, movimentos, vazios, relevos, e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou associar-se com outra(s) imagem(ns), seria uma “forma que pensa” (Samain, 2012:23).

Tratam-se de fenômenos que nos indagam, se colocam diante de nós como sujeitos que nos arguem e nos convocam a pensar. Repositórios de memórias, sensações, emoções, memórias, e pensamento, tanto de seu autor como de todos os seus expectadores, geram densas camadas de significação.

Mas, assim como são capazes de comunicar, imagens também ocultam, se recusam a revelar extratos mais profundos de sua existência e importância. Para Bateson (2000 apud Samain, 2012), nem as formas, nem as imagens, ou mesmo o cérebro pensa, o que pensa é o cérebro dentro de um homem que é parte de um sistema que inclui o ambiente.

Toda imagem é fenômeno resultante de uma expressão, manifestação que emerge de uma experiência e que vem à luz, revelando-se. Experiência que implica em um contexto, que depende da existência do tempo e do espaço, da luz da sombra, de um suporte, e para ser imagem, de seu expectador, com o qual se relaciona em um movimento de via dupla, de dentro para fora e de fora para

dentro. "Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante" (Samain, 2012:31). "Diante dela, o espectador sente-se como se estivesse diante de um outro que o interpela." (Tassinari, 2001:145).

Assim, a obra de arte se constrói por meio de intersubjetividades, em uma relação simétrica entre sujeitos. Já que é necessário que cada um seja capaz de inferir o mundo do outro dentro de si, retendo um *núcleo intersubjetivo*, na direção da construção de uma rede de socialização e história constitutiva da cultura, propõe um jogo entre olhares, no sentido de construir uma trama intersubjetiva, que não emerge somente da obra, exige do espectador um esforço. (Tassinari, 2001)

O que quer dizer esta imagem (Figura 4) que nos mostra uma casa que repousa sobre uma forma que remete à forma da nuvem, etérea, mas ao mesmo tempo sólida, que recebe luz e projeta sombras tal qual as paredes da casa? Certamente é uma imagem aberta, que possibilita inúmeras interpretações. Buscamos assim na antropologia visual e na *imaginação material* proposta por Bachelard um caminho possível de contribuição para o enriquecimento do entendimento da obra deste artista evitando assim uma leitura superficial e reducionista de sua obra.

A imaginação material proposta por Bachelard (Pessoa, 2008), propõe ao espectador, em contraposição das disposições da ciência formal, um exercício da capacidade de abstração, tal qual o artista o faz, em sua postura ativa diante da matéria, resistente, com a qual sua mão, em embate, a manipula, a elabora em uma constante vontade de criar. Sugere que sejamos capazes, assim como criamos teoremas, sejamos capazes de operar devaneios, criar poemas, dando asas à nossa imaginação.

Por oito anos tivemos a alegria de conviver e observar este obrar meticuloso e disciplinado de Sérgio Niculitcheff sobre suas gravuras, no atelier que mantemos, eu e meu companheiro Artur Cole. Muitas das vezes pudemos observar, de modo direto ou indireto, a presença recorrente dos elementos fundamentais da vida, como o fogo, a água, a terra e o ar. Para Bachelard (Apud Pessoa, 2008:3), tratam-se de:

Imagens primitivas que substanciam o que há de material e dinâmico no mundo. Imagens que traduzem temperamentos artísticos, poéticos e filosóficos. Para o pensador há uma carência de estudos que tratam da materialidade na arte. Há que serem notados os devaneios materiais que que antecedem à contemplação estética. Os quatro elementos da natureza são vistos na sua obra como sentimentos humanos primitivos, realidades orgânicas primordiais e temperamentos oníricos fundamentais

A maior parte, senão todas, as figuras evocadas na obra de Niculitcheff se originaram no tempo, num tempo de tenra infância e adolescência, em um plano individual, porém também em um tempo imemorial, longínquo, formadas lentamente pela cultura em um plano coletivo. A forma do livro, da casa, da escada, da nuvem, da concha, entre outras, habitam nossa memória, convocam nossas sensações, emoções, pensamentos, proporcionando ao artista a possibilidade de amalgamar toda a carga simbólica elaborada, construída e atualizada ao longo do tempo.

Assim como as imagens têm capacidade de se comunicar com seu contexto espaço-temporal também viajam no tempo. Sabemos que a dimensão simbólica é um componente do conhecimento integrante da cultura constituída ao longo do tempo. “O conhecimento consiste na captura e na observação do princípio vital que trabalha todo fenômeno. A memória humana preserva a lembrança daquilo que foi, assegura a perenidade do passado sob a constante mudança” (Lescourret, 2012:81).

Tanto a ideia, o conceito quanto a forma do livro, pode se referir em um primeiro momento à ciência, à constituição da memória, do conhecimento, da imaginação criadora. Em um livro podemos encontrar um mundo inteiro, desde as mais ínfimas partículas de suas estruturas, até a vastidão do cosmos. O próprio universo pode ser visto como um grande livro a explorar, desvendar e descrever. (Chevalier & Gheerbrant, 1999). Quando aberto, revela, comunica, se expande, quando fechado oculta, assim como nosso ser. Suas páginas podem ser preenchidas com imagens, textos ou brancas aguardando inscrições.

Já o fogo nos remete a humores extremos, elemento primordial do universo vive no cosmos assim como no coração da Terra, pode ser entendido tanto em sua acepção positiva, ascensional, como fonte de calor e de luz, de conforto, de iluminação divina, assim como em seu aspecto negativo, capaz de nos causar dor e destruição.

Ao tomarmos como exemplo a pintura apresentada na figura 6, veremos livros amontoados, alguns abertos, outros fechados. O livro associado ao fogo, pode nos lembrar a tradição iluminista ou os terrores de tempos obscuros. O artista assim, propõe uma obra ambivalente, aberta e silenciosa.

A nuvem não tem forma definida, nem corpo, é etérea, mutante, instigante, abriga formas e cores ilimitadas, objeto visual da pintura e da fotografia, ela pode ser vista como espelhos que devolvem cores, ou, aos olhos de um cientista, como arautos de fenômenos meteorológicos. Trata-se de um elemento celeste, símbolo da transcendência, faz parte do espaço ilimitado. Suportando um livro fechado, quantas interpretações poderia gerar esta associação?



Figura 6 - Sérgio Niculitcheff, sem título, 2009, acrílica sobre tela, 90 x 90 cm, São Paulo, coleção particular, Fonte: acervo do artista

Figura 7 - Sérgio Niculitcheff, sem título, 2009, acrílica sobre tela, 100 x 125 cm, São Paulo, coleção particular, Fonte: acervo do artista

Figura 8 - Sérgio Niculitcheff, sem título, 2003, acrílica sobre tela, 190 x 198 cm, São Paulo, coleção particular, Fonte: acervo do artista

Mas, sabemos também que o conhecimento, assim como a cultura, é móvel, se transforma ao longo do tempo, impactando nosso entendimento dos fenômenos, e por mais que busquemos interpretar a obra de Sérgio Niculitcheff do ponto de vista da sua dimensão simbólica, ela continuará nos desafiando em sua ambiguidade, em suas múltiplas proposições, em seu mistério (Figura 7).

Neste sentido, a disposição da obra de arte de expressar uma vivência, e de impactar nossos sentidos e pensamentos, expõe o quanto ela, obra de arte, participa e colabora para a constituição da cultura e, portanto, do conhecimento, portador de uma natureza tanto objetiva quanto subjetiva (Figura 8).

Por todas estas razões e contrapontos, em sua aparente objetividade e silêncio, sua obra vibra.

Referências

- Alain-Bois, Yves (2009) "Pintura: a tarefa do luto". In: *A pintura como modelo*. São Paulo: WMF. Martins Fontes.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (1999). "Dicionário de Símbolos". Trad. Vera da Costa e Silva. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Danto, Artur (2006) "O mundo da Arte". *Apontamentos*. Revista Bienal de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia — UFOP — Universidade Federal de Ouro Preto. ISSN: 2526-7892
- Disponível em URL: <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/791/746>
- Lescourret, Marie-Anne. (2012) "Aby Warburg, o não lugar de uma arte sem história", in Samain, Etienne (org.) *Como pensam as imagens*. Capinas, S.P.: Editora da Unicamp, pp 81-87.
- Niculitcheff, Sérgio (2009) "Imagem da Memória". Tese de doutorado. UNICAMP. 2009. Disponível em URL: repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284023/1/Niculitcheff_Sergio_D.pdf
- Pessoa, André Vinicius (2008). "Gaston Bachelard e a imaginação material e dinâmica". In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/044/ANDRE_PESSOA.pdf
- Samain, Etienne (2012) (org.) "As imagens são como bolas de sinuca: como pensam as imagens". In Samain, Etienne (org.) *Como pensam as imagens*. Capinas, S.P.: Editora da Unicamp, pp 21-40.
- Tassinari, Alberto (2001) *O espaço Moderno*. São Paulo, Cosac Naify Edições.
- Wisnik, Guilherme (2015) "Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea." Tese de doutorado. FAUUSP. 2012. 262 pg. [Consult. 2016-01-18] Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/ide-03072012-142241/pt-br.php>.

A Arte de Roberto Evangelista: Uma Ritualística na Floresta Amazônica

The Art of Roberto Evangelista: A Ritualistic in the Amazonian Forest

ORLANDO MANESCHY* & SÁVIO LUIS STOCO**

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

*Brasil, artista visual, curador independente e professor pesquisador.

AFILIÇÃO: Professor pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará — (PPGARTES/ICA/UFPa). Av. Pres. Vargas, S/N — Campina, Belém — PA, 66017-000, Brasil. E-mail: orlandomaneschy@gmail.com

**Brasil, artista visual e pesquisador.

AFILIÇÃO: Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicações e Artes (ECA); Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA). Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 — Cidade Universitária — CEP 05508-020 — São Paulo — SP — Brasil. E-mail: saviostoco@usp.br

Resumo: Este artigo aborda o percurso artístico de Roberto Evangelista, pontuando as relações estabelecidas entre arte, ecologia e transcendência, ao enfatizar a importância de suas proposições para o cenário artístico brasileiro, com atenção à perspectiva que este dá para a destruição da Amazônia e dos povos da floresta, sendo um dos precursores desta discussão na região, questões que vem à tona desde suas primeiras obras e que tornam-se mais que emergentes nos dias atuais. Destacamos ainda a obra *Mater Dolorosa — In memoriam II — da criação e sobrevivência das formas*, bem como a recepção crítica de sua produção e sua reverberação.

Palavras chave: Amazônia / Rito / Arte e Política.

Abstract: *This article discusses the artistic journey of Roberto Evangelista, pointing to the relations established between art, ecology and transcendence, focusing on the importance of his propositions to the Brazilian artistic scene, highlighting the approach that this gives to the destruction of the Amazon and the peoples of the forest, being one of the forerunners of this discussion in the region, issues that have surfaced since its first works and that become more than emerging in the present day. We will also emphasize the work *Mater Dolorosa — In Memoriam II — of the creation and the survival of forms, as well as the critical reception of its production.**

Keywords: Amazon / Rite / Art and Politics.

Introdução

Roberto Evangelista nasceu no município Cruzeiro do Sul, no estado do Acre, mas criou-se em Manaus, capital do Amazonas, região Norte do Brasil. Chegou a residir em Brasília, onde entrou em contato com círculos culturais e tomou parte dos debates do meio cinematográfico em torno do Cinema Novo brasileiro que se davam sobremaneira na Universidade de Brasília — UNB. Esse contato foi um fato de extrema importância em sua formação cultural. No retorno a Manaus, graduou-se em Filosofia na Universidade do Amazonas — UA, (atual Universidade Federal do Amazonas — UFAM) e passou a integrar o movimento teatral da cidade. Na década de 1970 começa a se envolver com as artes visuais.

Suas primeiras produções em artes visuais foram apresentadas em 1976, alcançando ampla circulação, como na *Bienal Nacional de São Paulo* (1976), onde conquistou o Prêmio Ministério das Relações Exteriores, e na *XIV Bienal Internacional de São Paulo*.

Nesse mesmo ano apresenta a instalação *Mater Dolorosa — in memoriam I* (Figura 1) que foi considerada naquele momento por Márcio Souza (2017) uma “obra-síntese da paisagem da desolação amazônica”. A obra antecipa o debate no cenário das artes plásticas na região sobre questões da exploração na Amazônia, enfatizando um discurso ambiental, como destaca o curador Paulo Herkenhoff no texto *Travessias e Dissoluções*, escrito para a *XXIII Bienal Internacional de São Paulo*:

Essa obra precede em dois anos o Manifesto do Rio Negro (1978) de Pierre Restany e Frans Krajcberg e está adiante do processo internacional de discussão da devastação da Amazônia, que só se amplia depois da falência de grandes projetos agroindustriais de companhias multinacionais. (Herkenhoff, 1996)

Desde o primeiro trabalho, houve uma opção conceitual e um amálgama de materiais e visualidades das quais o artista teve contato até então, dos povos originários e ribeirinhos. Dessa forma, Evangelista foi percebido pelo cenário nacional e internacional como um artista cuja produção se estabelecia num campo de perspectivas da arte ambiental com preocupações sócio-ecológicas.

Neste contexto entendemos como algumas de suas obras se aproximaram da cultura indígena, em particular da Tukano, tais como *Mater Dolorosa — In memoriam II — da criação e sobrevivência das formas* (1978) e *Nika Uíicana* (1989), apontando tensões existentes na região e no país, como revela um dos curadores gerais da *XXIII Bienal de São Paulo*, Roberto Aguilar:



Figura 1 - Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam I*, 1976. Instalação. Acervo: Roberto Evangelista.

Figura 2 - Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam II — da criação e sobrevivência das formas*, 1978. Filme (Fotograma). Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

A instalação Nika Uiicana, realizada com Regina Vater e apresentada em 1989 na Galeria Clocktower em Nova York, endereça homenagem a Chico Mendes, líder rural assassinado por latifundiário. Roberto trabalhou com as formas que instauraram a civilização na Terra: o círculo, o quadrado e o triângulo. Circulares as trezentas cabaças e o centro da instalação, quadrado o perímetro que ocupam e triangular a ascensão das penas em direção à luz. O todo presta contas ao título da obra, que provém da língua tucano e significa “união dos povos”. Os velhos diplomatas diziam que um dos maiores prodígios brasileiros está em que uma mesma língua é falada em todo o território nacional. A obra de Roberto revela os limites da pretensão niveladora (Aguilar, 1996).

Para não esquecer do começo

Evangelista direciona seu olhar para as questões socioambientais e culturais de forma atenta, tanto no que tange às formas, quanto num plano mais profundo, como afirma Herkenhoff ao falar de *Mater Dolorosa — in memoriam II*: “A obra é decurso e consumação do tempo. Trabalhando sob a orientação de um pajé, Evangelista investiga o pensamento cosmogônico e a resistência da forma natural, primeira e simbólica. O artista busca uma medida essencial.” (Herkenhoff, 1996).

Observamos dois fatores de extrema importância para a compreensão da gênese dessa obra, uma das mais singulares e engajadas no repertório brasileiro da época. É o trabalho que enfatiza seu olhar para a cultura indígena, assim como inicia um percurso em obras intermediáticas.

O primeiro fator a ser considerado é o da influência das artes cênicas que nos anos 1970 vivenciou, com o trabalho do *Teatro Experimental do Sesc* (Tesc), uma aproximação singular com a cultura indígena gerando representações que podemos entender como distanciadas de consolidados modelos artísticos videntes daquele período, e que nos leva a compreender a performatividade que o artista ativa junto com os indígenas no filme.

O segundo é o estreitamento de laços do artista com culturas populares do interior do estado/região, em especial proporcionadas por sua inserção na religião espírita União do Vegetal (UDV) a partir de 1970 — da qual se tornou um dos precursores no Amazonas e mestre da congregação, o que fortalece sua relação com os povos da floresta, e a percepção sobre a importância vital da natureza. Nesse contexto conectou com o indígena tukano Bibiano Costa, que vemos no filme com sua família, após oito anos de uma estreita amizade estabelecida e que agrega posicionamento e densidade ao trabalho (Evangelista, 2018b).

Mater Dolorosa — in memoriam II (Figura 2), foi premiada no *V Salão Nacional de Artes Plásticas, da Fundação Nacional de Arte — Funarte* (1982) e alcançou grande repercussão nacional e internacional, participando de diversas mostras, festivais e exposições em TV aberta.

Cabe ainda destacar que mesmo tendo uma carreira de sucesso nos anos 1970/1980, sua produção passa a circular menos nas décadas seguintes, pois o artista direciona-se para suas relações comunitárias. Nesta conjuntura, o filme encontrava-se distanciado do circuito de exposições artísticas até o ano de 2010, quando a obra foi reativada pela curadoria da mostra *Amazônia, a Arte*, realizada no Museu Vale (ES), e no Palácio das Artes (BH), na itinerância da mesma exposição: entre as duas mostras, o filme ainda integrou sala especial do *Projeto Arte Pará*, no Museu Paraense Emílio Goeldi (PA). Destacamos esses três momentos expositivos que colocam em diálogo e circulação esta obra, pois foi neste ano de 2010 que o filme retorna ao circuito da arte e volta a afetar sobremaneira público e crítica, mais de trinta anos depois de sua realização, tendo integrado, a partir daí, outras mostras no contexto nacional e internacional.

Este impacto não se dá apenas pelas potentes imagens que articulam questões de memória e transmissão cultural, mas ativa resistências, suscitando compreensões para além da geometria, ultrapassando o conteúdo formalista da materialidade sobre a qual o artista se concentra ao desenhar formas com cuias e madeira de miriti (tipo de madeira balsa da Amazônia), em sua performance ambiental junto com os participantes da ação no Lago do Arara, no rio Negro (Amazonas), para ativar fenomenologicamente o viver a Amazônia, e ainda bradar em nome dos povos aniquilados, massacrados pelo homem branco. Na voz do artista, uma concepção de universo pode ser assimilada:

De boca ao ouvido, durante muitas luas, as linhas foram passadas. As informações das linhas. As formações das linhas. As linhas. Com elas, sem que eles soubessem, redesenhamos a vida e sobrevivemos.

As nossas primeiras ferramentas de armar, geradas do sol e da água. Luz ou água quem estava no princípio? Os velhos diziam: juntas, sempre estiveram (...) Os velhos contavam: no princípio nunca foi o caos. E o primeiro nunca dormiu.

Olho imenso. Bojudo. Luz de muitos olhos. Flutuante. Circulante. Circulando. Circulações geradoras.

O círculo-alimento; entranhado no corpo. As misteriosas relações do espírito e do estômago: no fundo, a mesma forma. Sol alto, alto e sem sair do meu corpo. Daí, água e ar desenharam as linhas impensáveis. E o círculo gerou todas as formas (Evangelista, 1978).

Esse desdobramento de um pensamento geométrico que se expande para uma relação simbólica das formas rearticula um esforço construtivo que atravessa a humanidade, ampliando sua perspectiva, como nos acena o curador Guy Brett (2005) em seu *Brasil Experimental — Arte/vida: proposições e paradoxos*: “seu texto oral e as declarações do próprio Roberto falam em reinvestir o

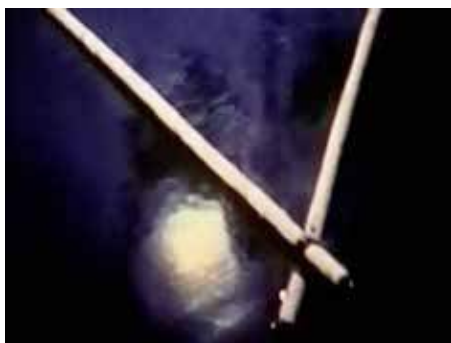
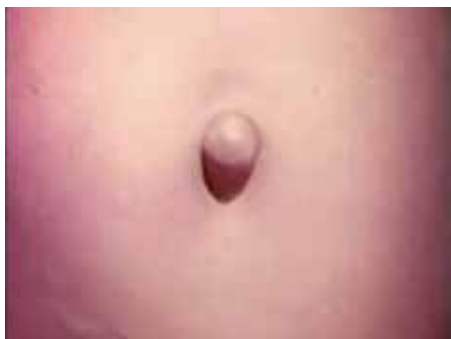


Figura 3 · Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam II — da criação e sobrevivência das formas*, 1978. Filme (Fotograma).
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

Figura 4 · Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam II — da criação e sobrevivência das formas*, 1978. Filme (Fotograma).
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

Figura 5 · Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam II — da criação e sobrevivência das formas*, 1978. Filme (Fotograma).
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.



Figura 6 · Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam II — da criação e sobrevivência das formas*, 1978. Filme (Fotograma).
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

Figura 7 · Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam II — da criação e sobrevivência das formas*, 1978. Filme (Fotograma).
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

Figura 8 · Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam II — da criação e sobrevivência das formas*, 1978. Filme (Fotograma).
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

círculo, o quadrado e o triângulo com a energia e a carga simbólica que eles tradicionalmente carreguem na Amazônia indígena e em outras culturas” (Brett, 2005:243) (Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8).

Há uma profunda reflexão proposta pelo artista com esta obra, ativando, ainda, conhecimentos atávicos de um determinado campo espiritual. É nesta experiência que Brett irá sinalizar que Evangelista usa as águas do rio como suporte, como um campo aberto a uma experiência, “um vácuo de uma experiência abstrata” (Brett, 2005:243).

Sensíveis ao significado da obra de Roberto Evangelista, trazemos aqui um pouco do que foi dito no Brasil acerca de sua produção artística, buscando somar as nossas vozes pontuações significativas que amplifiquem a o entendimento da obra.

“Roberto Evangelista não é só um precursor da videoarte, mas um dos primeiros artistas a produzir videoarte com alta qualidade estética que não fosse experimento tecnológico ingênuo. Ele colocou os meios técnicos avançados a serviço do imaginário ancestral” (Herkenhoff, 2012:126). Este filme detém importância não apenas pelo conteúdo e qualidade estética, mas pelo ineditismo das questões que apresentava no momento em que foi concebido. Ao abordar o trabalho do artista, Paulo Herkenhoff enfatiza sua relevância:

A obra de Roberto Evangelista politiza o olhar da Amazônia no horizonte da sobrevivência. (...) Evangelista opera sobre a totalidade e o contínuo de devastações das queimadas, massacres de índios e de populações caboclas, falência da cultura ocidental” (Herkenhoff, 1996).

São forças seculares ativadas nas obras de Roberto Evangelista por meio de objetos do cotidiano que se revelam em um processo místico e artístico, que transcendem a natureza da forma, aliando corpo e espírito, terra e céu, forma e a desmaterialização na “superfície instável deste mesmo rio, o artista vai ao encontro de uma essencialidade (...) em uma ação política que repensa uma cosmogonia. Política, a obra de Evangelista aponta para uma resistência, a despeito da imensa violência que assola a região, entre massacres, desmatamentos e dinamitação cultural” (Manesch, 2010:46). Resistência esta que prossegue, desde 1500 e que se amplifica no momento atual com o projeto de país que se implanta, fragilizando ainda mais a situação dos povos da floresta, com a Medida Provisória Nº 870, de 1º de Janeiro de 2019, lançada pelo governo no momento da posse do presidente, que coloca as terras indígenas e a Amazônia Legal sob a tutela do Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento, passando “palavra final sobre as terras indígenas e quilombolas para os ruralistas, que tradicio-

nalmente comandam a Agricultura.” (Valente, 2019), ato este que, com a transferência da demarcação dessas terras para o referido ministério, já estimulou a invasão de terras indígenas na Amazônia de forma ilegal e violenta nestes primeiros dias de 2019, como a recente invasão na terra indígena Arara, no sudoeste do estado do Pará, dentre tantos outros conflitos pelo país, que vem tendo como resposta uma agenda de mobilização denominada #JaneiroVermelho”.

Ontem e hoje, a obra de Roberto Evangelista continua pulsante e vibrando, em altas frequências por aquilo que temos de rico, potente e único, de uma força vital que clama e que o artista traduz com suas “mães dolorosas”, Mãe Terra, princípio e fim, como podemos ver nas últimas cenas do manifesto filmico, que nos conclama a perceber o que acontece não apenas na Amazônia, mas no mundo: “Mãe Terra, eu te decifro, eles te devoram. Mãe Terra, eu te decifro, eu te devoro e a ti devolvo; até a consumação dos círculos; até a consumação dos círculos; até a consumação dos círculos”.

Referências

- Aguilar, Roberto. (1996) *Universalis 96: 23ª Bienal Internacional de São Paulo: Universalis*. Disponível em: <http://www.23bienal.org.br/universa/puu.htm#universalis> Acesso em: 10 out. 2018.
- Brett, Guy. (2005) *Brasil Experimental : arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Evangelista, Roberto (1978) *MATER Dolorosa: in memoriam II: da criação e sobrevivência das formas*. [filme] Brasil. Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Disponível em URL: <http://www.experienciamazonia.org/site/roberto-evangelista.php> Acesso em: 13 out. 2018.
- Herkenhoff, Paulo. (1985). *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. Belém: FUNARTE/SEMC.
- Herkenhoff, Paulo. (2012). *Amazônia: ciclos de modernidade*. São Paulo: Zureta.
- Herkenhoff, Paulo. (2014). *Pororoca: A Amazônia, no MAR*, Rio de Janeiro: MAR/Contraponto Editora.
- Herkenhoff, Paulo. (s/d) “Travessias e Dissoluções.” In *23ª Bienal Internacional de São Paulo — Universalis*. Disponível em URL: <http://www.23bienal.org.br/universa/pubrrre.htm> Acesso em: 10 jun. 2018. <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/01/bolsonaro-retira-da-funai-a-demarcacao-de-terras-indigenas.shtml> Acesso em: 01 jan. 2019.
- Maneschy, Orlando. (2010). *Amazônia, a Arte*. Rio de Janeiro: Imago.
- Souza, Márcio. (2017), “A geometria como último refúgio e sobrevivência.” In: Araújo, James; Gomes, Verônica; Pinto, Renan Freitas. (Org.). *Ritos Roberto Evangelista*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, v. 1:43.
- Valente, Rubens. (2019) “Bolsonaro retira da Funai a demarcação de terras indígenas.” *Folha de São Paulo*.

Souke, de Kennia Passos: a arte como pesquisa e o método como criação

*Souke, by Kennia Passos: art as research
and method as creation*

ANA FLÁVIA MERINO LESNOVSKI*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

*Brasil, artista multimídia e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual do Paraná, Campus II Curitiba, Licenciatura em Artes Visuais Rua dos Funcionários 1357
— Cabral, Curitiba, Paraná, CEP 80035-050, Brasil. E-mail: ana.lesnovski@unespar.edu.br

Resumo: Souke (2018), de Kennia Passos, é uma obra de eletrônica vestível produzida no contexto da formação e pesquisa em arte. Observamos o método utilizado pela artista a fim de refletir sobre as questões da poética em arte eletrônica no sentido do fazer. Descrevemos o tripé hipótese-experimentação-prototipagem, com foco na experimentação como ação artística e nos objetos técnicos como atores em rede. Provocando o diálogo entre artista e técnica, Souke expõe os conceitos e mecanismos de dentro para fora, virando a caixa-preta do avesso.

Palavras chave: arte eletrônica / metodologia poética / eletrônica vestível.

Abstract: *Souke (2018), by Kennia Passos, is a wearable electronics piece made in the context of art research and education. We observe the method used by the artist in order to reflect upon the matter of making in the electronic arts. We describe the trio hypothesis-experiments-prototypes, focusing on experimenting as an artistic gesture and on technical objects as actors in a network. By provoking dialog between artist and technique, Souke exposes its own concepts and mechanisms, turning the black box inside out.*

Keywords: *electronic arts / poetics methodology / wearable electronics.*

Introdução

Souke (2018) é uma obra de eletrônica vestível realizada por Kennia Passos como parte de projeto de conclusão de curso em Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Estadual do Paraná, Campus II, Curitiba, Brasil. Como objeto artístico produzido no contexto da educação em arte, observá-lo nos informa sobre o processo de criação (designado aqui como *poética*), na medida em que, além de obra, Souke também é um trabalho de reflexão e pesquisa. Exibida em dezembro de 2018 no evento #Conexão IV, no Museu Municipal de Arte (MuMA) em Curitiba, Souke resulta também em um memorial reflexivo em que o processo de criação é documentado, o que propicia terreno fértil para a análise da poética da artista.

Iremos observar o método de hipótese-experimentação-prototipagem empregado em Souke e a forma como se relaciona com o pensamento sobre a criação em arte eletrônica. Fundamental aqui é o conceito de experimentação, não como o ato comprobatório (da teoria para a prática) da ciência tradicional, mas como o experimentar artístico enquanto ação de risco, brincadeira, exploração perigosa e rica:

A noção de ação é interessante nas artes, uma vez que coloca o experimento dentro de uma relação sujeito-ambiente. Uma ação experimental é baseada na observação e intervenção, explorando as relações desconhecidas entre o sujeito e a ação. (...) A experimentação aqui está muito mais relacionada às suas origens etimológicas de risco e perigo. A palavra experiência tem origem do verbo latino periri, que significa "experimentar", mas também "correr riscos" e até "morrer" — pensar em perigo. O prefixo ex implica um movimento, um "sair". (Coessens, 2014:7)

É este o percurso em que nos lançamos. Rumo ao perigo, os experimentos desvendam os modos de ser de artista e objetos técnicos, expõem o diálogo e os conceitos inscritos nos aparatos. Souke evidenciará, por fim, aquilo que está por dentro, expondo reflexivamente as estruturas de sua própria criação.

1. Artista e técnica: entre o que se quer e o que se pode

A arte eletrônica mostra-se desafiadora para o artista iniciante, uma vez que as bases curriculares em arte não costumam privilegiar a experiência direta na área. De fato, nota-se que as primeiras hipóteses levantadas para o projeto de Souke (Figura 1) representam com mais intensidade a experiência prévia de Passos com formação técnica em moda pelo Senai-PR (representada no uso de dobraduras de tecido), aliada ainda a uma *imaginação da técnica*. Para levar o projeto de Souke ao cabo, Passos opta por um percurso de descoberta individual da técnica: escolhe experimentar em eletrônica como parte da poética, em oposição à delegação da realização a um agente técnico externo.

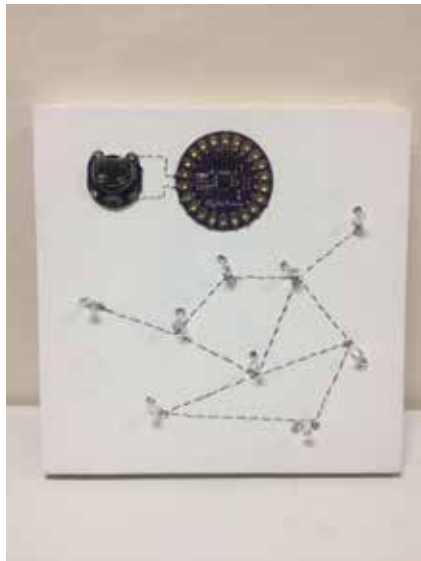
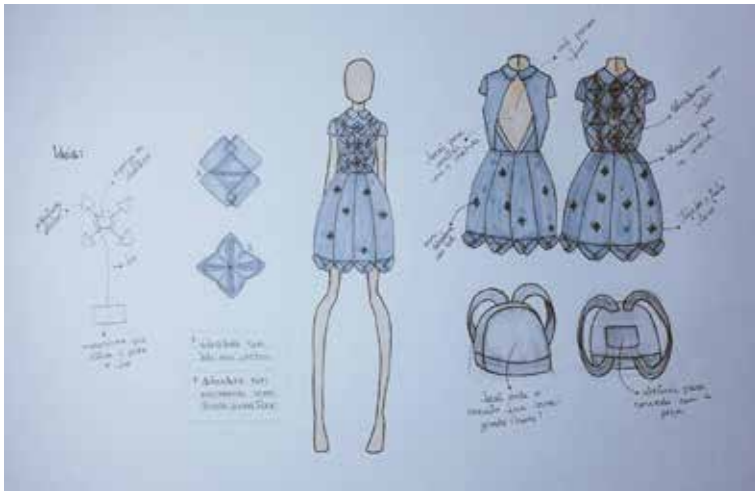


Figura 1 · Hipótese preliminar de Souke, incluindo mochila para ocultar o maquinário. Fonte: acervo de Kennia Passos.

Figura 2 · Experimento de costura com linha condutiva e leds torcidos em tela de pintura. Fonte: Acervo de Kennia Passos.

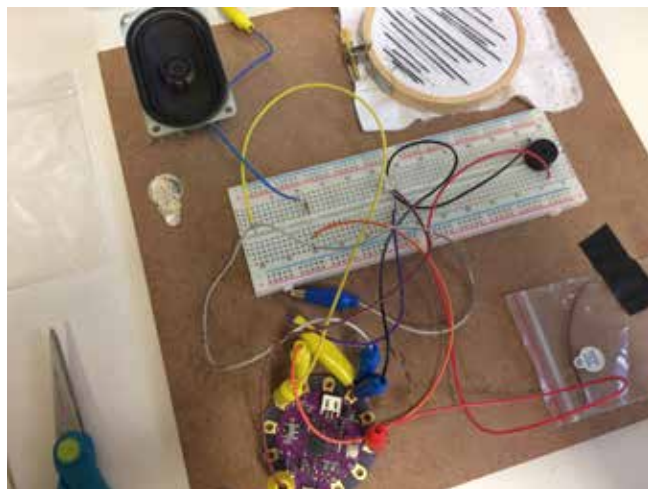


Figura 3 · Experimento com sensor de toque em bastidor e Arduino Lilypad. Fonte: Acervo de Kennia Passos.

Figura 4 · Protótipo da versão final de Souke. Fonte: Acervo de Kennia Passos.

A questão do envolvimento do artista na produção técnica no âmbito da arte eletrônica tem sido tema de debate desde Arlindo Machado (1997) até Cesar Baio (2012). Marcadamente atravessados pela filosofia de Vilém Flüsser (1985) e Gilbert Simondon (1969), há uma questão central nestes textos sobre a pertinência da ação direta do artista sobre os aspectos técnicos de uma obra de arte eletrônica. Ora, neste momento não nos cabe prescrever mas observar o que temos diante de nós. Neste caso, trata-se de uma artista que optou pelo desenvolvimento técnico como prática artística. Em Passos, a *tekhne* retoma por assim dizer o sentido grego do *saber fazer*, entre arte e técnica:

A tekhne compreende as atividades práticas, desde a elaboração de leis e a habilidade para contar e medir, passando pela arte do artesão, do médico ou da confecção do pão, até as artes plásticas ou belas artes, estas últimas consideradas a mais alta expressão da tecnicidade humana. (Lemos, 2002:26)

Seguindo esta linha de raciocínio, se os aparatos técnicos são materializações de conceitos (Flüsser, 1985), caberia ao artista, como “programador de máquinas abstratas» (Baio, 2012:9), reconhecer e dialogar com os conceitos embutidos nos aparatos. O aparato joga para automatizar; a filosofia joga para expor o jogo (Flüsser, 1985:38). O artista opera como provocador de pensamento ao construir objetos:

Em vez de se vincular aos modelos conceituais programados nas máquinas estabelecidas, ele opera por meio da criação de seus próprios aparatos, programando sua visão de mundo e abrindo diálogo com os paradigmas estéticos e epistemológicos formalizados nos contextos nos quais sua proposta é inserida. (Baio, 2012:8-9)

Pois que tipo de encontro ocorre quando o artista ignora os conceitos obscuros pela caixa-preta? O *desencantamento* parece ser uma saída possível, mas em que medida isso é possível ao artista iniciante formado com maior ênfase nas disciplinas humanas do que nas exatas? No caso de Souke, o envolvimento se dá através de aproximações e provocações, como descreveremos a seguir.

2. Experimentação: atores e redes

A partir da hipótese, Passos elabora experimentos pontuais e aproximações técnicas a elementos atravessadores e disruptivos. A isto chamamos de ciclos de iteração e incrementação: a cada etapa, um novo recurso é explorado, ampliando e transformando o repertório técnico da artista.

O primeiro passo é o contato com a costura eletrônica — linha condutiva, diodos emissores de luz (*leds*) e placa Arduino Lilypad (Figura 2). Evidencia-se

a dificuldade prática já na utilização dos materiais básicos para a produção. A linha de costura condutiva não se comporta como um fio regular; sua textura e fragilidade tornam o trabalho de confecção mais complicado e limitam as possibilidades de bordado. O que poderia ser uma costura pautada apenas por necessidade estrutural ou estética agora é submetida à lógica da eletricidade, buscando evitar curtos-circuitos e reforçar pontos de contato.

Percebe-se também a necessidade de adaptação de técnicas para o contexto local. Muitas obras de referência em eletrônica vestível utilizam *leds* específicos para a aplicação em tecido — pequenos, próprios para costura e laváveis. No entanto, estes não estão disponíveis prontamente no mercado brasileiro. A solução proposta foi a utilização de *leds* tradicionais, torcendo seus terminais com uma pinça. Estes são muito mais frágeis e mais volumosos. O conceito provocado passa do discreto brilho oculto sob o tecido ao elemento ornamental — do natural ao artifício. Passos começa a apresentar soluções que incluem paetês, contas e volumes que dialogam com os *leds* enquanto objetos.

O segundo experimento (Figura 3) consiste no toque como elemento interativo. O sensor de toque por capacitância pode ser usado com diferentes níveis de aproximação do interator; mas quando instalado na vestimenta, a proximidade força a necessidade de contato com a pele do interator. Isso quer dizer que o sujeito precisaria tocar no corpo da artista para acionar o sensor, hipótese rejeitada por Passos durante os experimentos. Como solução, a artista divergiu para o uso de um sensor de luz (LDR), que falseia o toque através da reação à sombra provocada pela aproximação do outro. Assim, Passos tem um *toque sem toque*, que permite uma intimidade controlada com os interatores.

No último ciclo relatado de experimentos, Passos repensa a dobradura abre-e-fecha da hipótese, agora como um elemento móvel. No processo, percebe que o uso de motores implica outras adaptações estéticas, como a adição de mais uma placa, volumosos suportes de bateria, e trilhos para evitar a fricção dos fios controladores. Os aspectos artificiais entram novamente em conflito com o ideal de leveza e organicidade anterior.

Durante os experimentos, a artista se permite explorar a técnica, tomando contato com as limitações e provocações que isto traz ao projeto. Cada objeto técnico (sensor, atuador, placa, fio) é um ator na rede de criação de Souke. A costura dialoga com o posicionamento dos elementos; o *led* torcido levanta a tridimensionalidade; o sensor de luz reage na zona de conforto do corpo; o motor é corpo. Como atores não-humanos, eles não só representam um sentido, nem são inertes, mas dialogam com o humano em equivalência. Latour (2012) aponta que a dicotomia entre humanos e objetos técnicos não faz sentido



Figura 5 · Detalhe da versão final de Souke.
Fonte: Acervo de Rafael Benaion e Kennia Passos.

Figura 6 · Versão final de Souke (frame de vídeo de divulgação). Fonte: Acervo de Rafael Benaion e Kennia Passos. Disponível em: <https://vimeo.com/302787958>

dentro da perspectiva da teoria ator-rede (TAR); pelo contrário, deve-se ter em conta os diferentes modos de ação dos objetos.

(...) se insistirmos na decisão de partir das controvérsias sobre atores e atos, qualquer coisa que modifique uma situação fazendo diferença é um ator — ou, caso ainda não tenha figuração, um actante. (...) Além de “determinar” e servir de “pano de fundo” para a ação humana, as coisas precisam autorizar, permitir, conceder, estimular, ensejar, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir etc. (Latour, 2012:108-9)

Provocar atores não-humanos através de experimentos implica observar as transformações e os diálogos ensejados pela presença de cada objeto técnico. Ao se propor a tomar contato com a técnica, Passos entrou em relação dialógica com esta e escancarou a arbitrariedade da linha que a separa da arte. Dissolvendo rupturas, ao fim, Souke acaba por incorporar reflexivamente o próprio método como parte da estrutura estética da obra.

3. Fetiche, feitiço, coisa-feita: de dentro para fora

A fase de experimentos leva Passos longe; para que Souke se concretize é necessário um movimento de parada a fim de que o diálogo se arranje em discurso artístico. Nesta fase, a hipótese se transforma em diálogo com a experiência: vê-se que as estruturas móveis e de luz não estão mais ocultas sob o tecido, mas passam a ser instaladas em aberturas compostas de camadas de costura, visíveis e integradas (Figura 4).

Essas aberturas incorporam a Souke um elemento simbólico que se repete no tecido *failete* (usado em forros) e na transparência estrutural: em lugar separar o que é de dentro e o que é de fora, escancara-se o esqueleto, vestindo-o. Sobre e entre as camadas de tecido, Passos revela os percursos dos fios que puxam as estruturas móveis, deixa ver as ligações elétricas, expõe as costuras e as emendas.

Na versão final (Figura 5 e Figura 6), irrompem tridimensionalidades em flores de tecido que dialogam com os *leds* torcidos. Reforçando a imprevisibilidade, ela utiliza *leds* RGB automáticos, o que provoca um comportamento errático das luzes. Agitadas, “respiram” e piscam, trocam de cor e apagam como quem deseja e teme o contato com o outro, percebido pelo LDR. Nas outras aberturas, as dobraduras se movem puxadas por fios visíveis, como um títere de si mesmas, atravessando a superfície do corpo até a placa e motores visíveis nas costas da roupa. A tração faz com que os motores, no limite, estalem e deslizem, em movimentos suaves e bruscos.

A caixa-preta é virada do avesso. Fetiche, feitiço, coisa-feita: como os povos

africanos que fazem seus próprios deuses, a artista-técnica produz sentido ao fabricar o objeto. Haveria neste conflito a revelação de um modo de ser no mundo? A visão do engenho desvenda a mágica ou remagiciza? O deslocamento entre o europeu e o africano em relação ao fetiche nos serve de metáfora ao apontar o paradoxo:

O anti-fetiche sempre dormente em nós não pode aguentar o descaramento de tais afirmações. Oculte o processo de construção, a arte, o fazer para que não possamos ver! Como você pode de forma tão hipócrita admitir que você tem de fazer, fabricar, assentar, situar, construir essas divindades que o agarram e ainda assim permanecem fora de alcance? (Latour, 2011:46, tradução da autora)

Desvendar mecanismos ao mesmo tempo em que permanece ciente das limitações técnicas permite que se mantenha em diálogo com os significados do *ato de fazer*. É *porque* o fiz que é divino; porque me escapa é diálogo. “A ideia de mediação técnica presente em toda relação homem-máquina funciona como o movimento de dois astros em órbita mútua, em que o movimento de um é causa e consequência do movimento do outro” (Santaella; Tarcísio, 2015:183). Nem a artista domina a técnica nem a técnica domina a artista, mas um se define pelo outro.

Conclusão: marujos ao mar

Não podemos acreditar ingenuamente que o método descrito não ofereça riscos. Um dos pontos críticos é justamente o momento de parada, em que o conceito proposto na hipótese se atualiza. No meio do caminho, o canto da sereia encanta o artista para cada vez mais longe. Mas dissemos que experimentar é lançar-se ao perigo. É possível que, durante a fase de experimentos, à deriva, o artista nunca mais encontre o caminho de volta. Também é possível que encontre um novo território.

Ao fim, o que se produz não é um sujeito que substitua o engenheiro ou o programador, mas que é artista, com sua bagagem, sua visão de mundo e sua relação particular com o fazer artístico. Souke é o resultado de um processo de aprendizado, uma obra de arte, e a expressão de um método em construção. Deixa entrever em suas estruturas não apenas os fios que a compõem, mas as linhas de sentido que a atravessam. Se para Passos as questões de dentro/fora, natural/artificial, abertura/fechamento são fundantes, é na visão geral de Souke como obra reflexiva e resultado de um método poético que podemos vislumbrar caminhos dialógicos entre artista e técnica.

Referências

- Baio, Cesar (2012) "O artista e o aparato técnico: entre os processos artísticos e os métodos da tecnologia." In: Encontro Anual da Compós, 2012, Juiz de Fora/ MG.
- Benaión, Rafael; Passos, Kennia (2018) SOUKE [video]. Disponível em <<https://vimeo.com/302787958>>. Acesso em 20 dez. 2018.
- Coessens, Kathleen (2014) "A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão." *ARJ — Art Research Journal*, [S.l.], v. 1, n. 2, p. 1-20, ago. 2014. ISSN 2357-9978. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423>>. Acesso em: 27 set. 2016.
- Flüsser, Vilém (1985) *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec.
- Latour, Bruno (2011) "Fetish-Factish." *Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief*. 7. 42-49. 10.2752/175183411X12968355481935.
- Latour, Bruno (2011) (2012) *Reagregando o Social*. Bauru, SP: EDUSC/ Salvador, BA: EDUFBA
- Lemos, André (2002) *Cibercultura. Tecnologia e Vida Social na Cultura Contemporânea*. Porto Alegre: Sulina.
- Machado, Arlindo (1997) *Repensando Flüsser e as Imagens Técnicas*. [PDF] Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/85564/mod_resource/content/1/repensando%20flusser%20e%20as%20imagens%20técnicas%20completo.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2018.
- Santaella, Lúcia; Cardoso, Tarcísio (2015) "O desconcertante conceito de mediação técnica em Bruno Latour." *Matrizes*, vol. 9, núm. 1, enero-junio, 2015, pp. 167-185 São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Simondon, Gilbert (1969) *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier.

Discursos artísticos de Rui Mourão vis-à-vis noções indígenas: o corpo-manifesto no diálogo multicultural

Rui Mourão's artistic discourses vis-à-vis indigenous trends: the bodymanifesto in the multicultural dialogue

LETÍCIA LARIN PLATZECK SENRA*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Membro Colaborador. Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: leticiasenra@campus.ul.pt

Resumo: Em “O Tempo das Huacas”, projeto de Filipa Cordeiro e Rui Mourão, noções ameríndias são articuladas em variados contextos. O foco do presente artigo observa relações entre alguns destes funcionamentos em consonância a conceitos proeminentes à obra de Mourão. Com isso, verificam-se estratégias de flexibilização das estruturas da instituição artística e da realidade, encabeçadas pelo diálogo multicultural e pelo corpo-manifesto. Num processo de redefinição das sociedades pós-coloniais, este ímpeto utópico é, na arte contemporânea, exemplar.

Palavras chave: arte pós-colonial / indigenismo / corpo-manifesto / ativismo cultural.

Abstract: In “The Huacas’ Time”, a project of Filipa Cordeiro and Rui Mourão, Amerindian notions are articulated in diverse contexts. The focus of the present article observes relations among some of these trends in consonance with certain concepts of Mourão’s body of work. Thereby, it detects strategies to constraint the structures of the artistic institution and of the reality, led by multicultural dialogue and the bodymanifesto’s protagonism. In a redefinition of postcolonial societies’ context, this utopian impetus is exemplary in contemporary art.

Keywords: postcolonial art / indigenism / bodymanifesto / cultural activism.

Introdução

Nas várias atividades desenvolvidas por Rui Mourão (Lisboa, 1977), para construir um sólido discurso enquanto artista contemporâneo, evidenciam-se enfoques nos meios audiovisuais e na antropologia. O funcionamento destes dois terrenos em complementaridade — o do registro e o do trabalho de campo — é centrifugado pela voz e pelo corpo do artista. Ou seja, o olhar atento em circundar “outros”, ao atingir a alteridade, é afetado por ela. O “eu” do artista, assim, afetado, relança-se através do discurso e da performatividade.

Esta sintaxe projetada por Rui Mourão, enquanto replica o encaminhamento de sua trajetória, embute no processo, outras gentes. No caso da peça central a este artigo, *O Tempo das Huacas*, além da colaboração de Filipa Cordeiro, há a participação de teóricos especialistas, de artistas indígenas, entre outros. Este coletivo, selecionado, foi confrontado com a situação em que duas múmias da civilização *chancay* são expostas no Museu Arqueológico do Carmo, em Lisboa.

Evidentemente o par “ocidental e indígena”, neste trabalho, é conciliado tanto na exibição de corpos de nativos sul-americanos em um museu português, quanto na justaposição de reflexões de estudiosos cosmopolitas com as de autores indígenas. Além disso, embora Cordeiro e Mourão sejam ambos europeus, o ato de elegerem o aborígene do outro lado do Atlântico como temática, implica numa automática conformação do mencionado par. Que sentidos são detonados pela atuação do indígena neste projeto? Que substratos mobilizaram a criação deste ponto de encontro?

Para reflexionar sobre estas indagações, o teor argumentativo da menção ameríndia em *O Tempo das Huacas* é analisado à luz da discursividade da obra de Rui Mourão. Este cruzamento (contacto) reconhece noções problemáticas na instituição artística do contexto pós-colonial, e incita metodologias resolutivas por meio do diálogo multicultural e do contrapoder exercido pelo corpo-manifesto. Com isso, verificam-se latências nas rotações em torno a questões indígenas, que viabilizam potenciais revoluções.

1. Noções problemáticas na instituição artística do contexto pós-colonial

Em 2018, devido à perplexidade ante o *display* museológico que exhibe, na sala 4 do Museu Arqueológico do Carmo (MAC), duas múmias da cultura *chancay*, Filipa Cordeiro e Rui Mourão desenvolveram *O Tempo das Huacas*. Dispondo-se a evocar a história do museu, esta sala é dedicada a dois presidentes da Associação dos Arqueólogos Portugueses. Um deles é o Conde de São Januário, diplomata e engenheiro militar que doou ao MAC, cerca a 1885 (Cardoso, 2012-2013: 39), a coleção proveniente das Américas Central e do Sul atualmente em

exibição. Em um plano superior — com imponentes retratos a óleo contornados por molduras douradas —, os homenageados são sustentados simbolicamente pelos corpos mumificados acessíveis ao escrutínio dos transeuntes. Destituídos de um enquadramento solene, estes restos humanos têm as suas subjetividades ignoradas (Figura 1).

Estes restos mortais, de mulher e rapaz jovens do século XVI, estão sob redomas retangulares de vidro. A posição fetal dos corpos indica que eles foram envoltos por fardos funerários de forma cônica (Olivera Alegre, 2004: 150). Alguns objetos que lhes acompanharam no interior do fardo, até serem retirados do seu lugar de enterro, estão dispostos em outras vitrinas do museu (Figura 2). Além de terem os seus recintos sagrados de contacto com a vida após a morte, violados, estes sujeitos foram afastados das oferendas que lhes conferiam qualidades específicas no *post mortem*. Na sala referida tampouco evidenciam-se esforços, por parte do museu, em aprofundar conhecimentos sobre estes elementos retirados do seu sítio original.

Manuela Ribeiro Sanches constata um silêncio eloquente em relação ao passado colonial, o qual impede uma redefinição das sociedades pós-coloniais “no que diz respeito ao modo como encaram o seu passado, narram as suas histórias. (...) Debates tanto mais necessários” ante o risco de “os descendentes dos antigos ‘indígenas’ serem ainda mais subalternizados e segregados. Por isso mesmo, há que ousar a correcção política” (Sanches, 2011). Walter Benjamin também reconhece esta urgência, sendo “irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela.” Para apoderar-se do que foi, com vistas a “destruir o contínuo da história,” o pensador elege a figura do materialista histórico, que atualiza o passado em uma experiência única (Benjamin, 2012: V-XVI).

2. Metodologia resolutiva: diálogo multicultural

O Tempo das Huacas, composto por três eixos consolidados num *site* na internet (Figura 3), orbita criticamente este núcleo problemático. O projeto disponibiliza à interlocução global o seu arquivo, composto por uma exposição de vídeos, um conjunto de textos, e um vídeo-*performance*. Na impossibilidade de identificar descendentes vivos dos *chancay*, Filipa Cordeiro e Rui Mourão contactaram alguns artistas ameríndios, os quais aceitaram enviar cada um, um vídeo-resposta às seguintes perguntas: “Qual é o seu posicionamento face à exposição dos dois corpos em vitrines no museu? O que poderia ser feito para dignificar a sua memória e a representação dos povos indígenas?” (Cordeiro & Mourão, 2018:14).

Os estilos de abordagem resultantes são totalmente distintos. Alberto



Figura 1 · Sala 4 do Museu Arqueológico do Carmo (MAC), Lisboa, Portugal. No canto superior direito da imagem, está um retrato a óleo do Conde de São Januário, e na metade inferior, duas múmias da cultura *chancay*. Fonte: própria.

Figura 2 · Artefactos metálicos pertencentes ao fardo funerário do jovem rapaz *chancay* do século XVI, encontrado na Costa Central do Peru. Sala 4 do Museu Arqueológico do Carmo (MAC), Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Alvares (guarani) utiliza a tradição oral para explicar o encaminhamento do espírito ao deixar o corpo que morreu; Denilson Baniwa (baniwa) recompõe em um vídeo-*performance*, a cenografia imposta às múmias no museu — dando-lhes vida numa interação com elementos simbólicos —; Ibã Huni Kuin (huni kuin) explica a importância do canto em sua cultura ao analisar uma pintura de sua autoria; Jaider Esbell (makuxi) mostra uma mão que, ao manipular artefactos indígenas em redomas de vidros, utiliza-os para riscá-las, junto a salpicos de sangue e a molduras douradas (Figura 4); Marilya Hinostroza (wanka), em frente a duas pinturas próprias que retratam mulheres do seu *pueblo*, opina sobre o assunto — ela diz que embora seja inestimável a investigação científica, o trato com objetos, e principalmente, com defuntos, de outras culturas, deve ser negociado com os mais aptos a representar a nação em questão.

Esta heterogeneidade de fórmulas discursivas reflete a diversidade de grupos sociais que é compreendida sob o adjetivo “indígena”. Eduardo Viveiros de Castro esclarece que esta classificação surge com a colonização, sendo hoje “índio”, aquele pertencente a uma das três seguintes dimensões: uma histórica pela continuidade de uma “comunidade fundada em relações de parentesco ou vizinhança”, uma cultural “que mantém laços históricos ou culturais com as organizações sociais indígenas pré-colombianas”, e uma sociopolítica que decide constituir-se “como corpo socialmente diferenciado dentro da comunhão nacional” (Viveiros de Castro, 2006:47-9). Sendo as nações indígenas altamente díspares quanto às estruturas de organização comunal, na atualidade muitas delas reúnem forças, para lutar pela aquisição de uma existência conforme o modo que lhes convenha.

Também em um outro projeto seu, *Os nossos sonhos não cabem nas vossas urnas*, Mourão indica almejar pela utopia de habitar uma realidade expandida pelo convívio de variados comportamentos. Entretanto, ao invés de clamar pela multiplicidade de estilos de governança social, ele aprecia e dá espaço a uma diversidade no interior da democracia.

É fundamental para a democracia a existência da diversidade. É fundamental a pluralidade. Quando domina o pensamento único já não há democracia. Eu procurei, respeitando as lógicas das performances artivistas, uma abordagem que cobrisse várias áreas políticas. Dada a tradição de rua da esquerda, existem mais ações de esquerda que de direita, mas até por rigor antropológico, não quis deixar de as incluir todas. (...) Todas as pessoas que ali estão lutam por aquilo que pensam que é melhor para a sociedade, mesmo que seja muito diversa a sua opinião (Rodrigues, Madrinha, & Reis, 2014).



Semra, Leifícia Larin Platzcek (2019) "Discursos artísticos de Rui Mourão vis-à-vis noções indígenas: o corpo-manifesto no diálogo multicultural."

Figura 3 · Filipa Cordeiro e Rui Mourão, *O Tempo das Huacas*, 2018. Captura de ecrã da página *Guia Não-Oficial* do site do projeto na internet. Fonte:

<https://sites.google.com/view/otempodashuacas/sobre/guia?authuser=0>

Figura 4 · Jaider Esbell, *Sem título*, 2018. Vídeo a cores e com áudio, gravado com telemóvel, de duração 4'55". Quadro do vídeo retirado da exposição virtual de videoarte, pertencente ao projeto *O Tempo das Huacas*. Fonte:

<https://sites.google.com/view/otempodashuacas/sobre/videos?authuser=0>

Figura 5 · Filipa Cordeiro e Rui Mourão, *O Tempo das Huacas*, 2018.

Fragmento do vídeo que documenta a performance artista de António Subtil, Bruno Gonçalves, Eunice Artur e Rui Mourão, ocorrida na sala 4 do Museu Arqueológico do Carmo (MAC), Lisboa. Fonte: <https://sites.google.com/view/otempodashuacas/sobre/performance?authuser=0>

Ainda assim, Rui Mourão não diagnostica como democrático, o sistema hegemônico atual. “*Os nossos sonhos não cabem nas vossas urnas é uma afirmação de que os nossos sonhos de mais democracia não cabem no modelo que está instituído*” (Rodrigues, Madrinha, & Reis, 2014). Seu enfoque discursivo, então, não está sobre a especificidade de uma postura partidária, se não sobre os mecanismos que permitem às pessoas, manipularem o estado da realidade. Esta crítica do artista estende-se ao sistema artístico, por nele conferir relações de poder que instrumentalizam os “mecanismos de inclusão e exclusão que determinam para o resto da sociedade os cânones da arte” (Mourão, 2017:70). Mas Mourão entrevê uma esfera pública ideal e possível, a ser concebida concorde com Habermas, junto à esfera das intersubjetividades.

O sociólogo alemão reconhece uma nebulosidade no trato efetivo com o real, devido a que as experiências, em primeira instância, são revolvidas pelas relações intersubjetivas. Portanto, o poder prático só pode ser obtido “se passar pela cabeça de cidadãos esclarecidos politicamente”. Entendendo a “política” como uma autoafirmação existencial, tanto os objetivos quanto as funções utilizáveis, interagem com o espaço da decisão: uma racionalização da história pode ser promovida “apenas graças a um alto nível de reflexão, em virtude da consciência de homens ativos que avançam em direção à emancipação” (Habermas, 2001). Ao desmascarar a instituição da arte, Mourão teve a consciência esclarecida: entrei “defendendo um sistema que subverti e saí subvertendo o meu lugar nesse sistema. Entrei como artista e saí como pessoa” (Mourão, 2017:70). A certeza da própria transfiguração comprova uma revolução social em desenvolvimento, a começar por si.

Conclusão: o corpo-manifesto

Ao receber as produções audiovisuais dos artistas indígenas, Mourão selecionou o canto de Ibã Huni Kuin e as imagens de Jaidier Esbell para simular com o corpo, no espaço expositivo da sala 4, o reviver dos jovens *chançay* (Figura 5). Neste “ritual”, António Subtil e Bruno Gonçalves projetaram o vídeo e o som, Rui Mourão dançou, Eunice Artur permaneceu sentada no chão em posição fetal, e o público passante pôde, inadvertidamente, implementar os aspetos críticos e experienciais de sua visita. Nesta *performance* não programada pelo museu, os “artistas” — artistas e ativistas — usufruíram da dimensão pública do espaço, privilegiando com sua atitude surpresa, o compromisso cultural. A efetividade desta experiência, entretanto, enquadra-se no modelo schechniano, ao depender de uma componente ritualística medida na porção em que “o *performer* é ‘transformado’ (...) através da ação da *performance*, não sendo possível regressar-se exatamente igual ao ponto de partida” (Mourão, 2014a:94).

Esta noção de “corpo-manifesto”, tecida por Mourão, deu-se junto a teses do espinosismo, e concede um paralelismo entre as importâncias da alma e do corpo. Sendo a consciência, responsável pelos sentimentos de passagens de instâncias menos a mais poderosas, e vice-versa, é o apetite do corpo — determinado pelas afeções emanadas dos objetos — que mobiliza estas passagens. A noção de corpo-manifesto, assim, direciona-se à experimentação de uma filosofia da vida, sob o esforço de preencher-se por afeções que incitem a potência de agir, e não a de padecer (Deleuze, 2002).

Com isso, a força do corpo-manifesto

emana de um fator que não é quantitativo. É qualitativo, pelas suas estratégias de dissensão que podem ser colocadas em paralelo com as dissensões formais do campo artístico. São essas estratégias — artivistas — vindas do exterior do sistema institucional, que (...) permitem a qualquer pessoa motivada tornar-se num ator político a ocupar a esfera pública (Mourão, 2014a:27).

A “arte, de facto, pode empoderar as pessoas e (...) o corpo é o *medium* mais democrático e universal para o executar — todos temos um” (Mourão, 2014b). “O sistema das artes tem o discurso de que os artistas devem ser críticos (...) O que eu fiz foi dizer: ‘Muito bem, então vamos passar da teoria à praxis’” (Rodrigues, Madrinha & Reis, 2014).

Com este comportamento, Mourão entremeia-se à trama híbrida da contemporaneidade, aberta à inovadora transformação. Ao olhar para o passado procurando acionar conscientemente um futuro inédito, a sua prática ecoa à dos indígenas que lutam por uma forma ainda desconhecida, de existir. Como pondera Viveiros de Castro,

o único prazo de validade é a memória. E a memória tem os seus, como se diz, usos sociais. O que parece, entretanto, é que não se acaba nunca de virar branco; e que os índios não acabam de acabar; é preciso continuar a ser índio para poder se continuar a virar branco. E parece também que virar branco à moda dos índios não é exatamente a mesma coisa que virar índio à moda dos brancos. Até que se vire. Mas aí, como se sabe, aquilo que se virou vira outra coisa (Viveiros de Castro, 2006:48).

Referências

- Benjamin, Walter (2012) *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. ISBN 978-85-8217-041-0
- Cardoso, João Luís (2012-2013) "O Conde de São Januário, Presidente da Associação dos Arqueólogos Portugueses (1896-1901)." *Arqueologia & História, Revista da Associação dos Arqueólogos Portugueses*. ISSN 0871-2735. Vol. 64-65: 31-44.
- Cordeiro, Filipa & Mourão, Rui (2018) *O Tempo das Huacas*. Lisboa. 39 p. [Consult. 2018-12-26] Disponível em URL: <https://sites.google.com/view/otempodashuacas/> sobre
- Deleuze, Gilles (2002) "Capítulo II — Sobre a diferença da Ética em relação a uma Moral." In *Espinosa: filosofia prática* (pp. 23-35). São Paulo: Escuta. ISBN 85-7137-196-2
- Habermas, Jürgen (2011) "8 — Dogmatismo, razão e decisão: sobre a teoria e práxis na civilização cientificizada." In *Teoria e práxis — Estudos de filosofia social* (pp. 467-506). São Paulo: Editora Unesp. ISBN 978-85-393-0247-5.
- Mourão, Rui (2014a) *Ensaio de Artivismo — vídeo e performance*. Lisboa: MNAC — Museu do Chiado. ISBN: 978-972-776-456-3
- Mourão, Rui (2014b) "Os nossos sonhos não cabem nas vossas urnas: quando a arte entra pela vida adentro — Parte II." *Artecapital.net*. [Consult. 2018-12-30] Disponível em URL: <http://artecapital.net/estado-da-arte-46-rui-mourao-os-nossos-sonhos-nao-cabem-nas-vossas-urnas-quando-a-arte-entra-pela-vida-adentro-parte-ii>
- Mourão, Rui (2017) "Os Nossos Sonhos Não Cabem Nas Vossas Urnas: Um Laboratório de Experimentação Artivista." *Cidades, Comunidades e Territórios*. ISSN 2182-3030. Vol. 34 (Jun.): 61-71.
- Olivera Alegre, Gloria (2004) "Dos fardos de la cultura Chancay procedentes de la caleta de Carquín — Huacho." *Cultura, Asociación de Docentes de la Universidad de San Martín de Porres*. ISSN 1817-0285. Ano 22 (18): 149-160.
- Rodrigues, A., Madrinha, M., Reis, M. F., & Pinto, S. P. (Eds.) (2014) "Rui Mourão. 'É muito importante não termos medo de nos posicionarmos'." *Jornal i*. [Consult. 2018-12-27] Disponível em URL: <https://ionline.sapo.pt/278970>
- Sanches, Manuela Ribeiro (2011) "Defesa da 'correção política' em tempos de penúria económica e intelectual." *Buala*. [Consult. 2018-12-30] Disponível em URL: <http://www.buala.org/pt/a-ler/defesa-da-correcao-politica-em-tempos-de-penuria-economica-e-intelectual>
- Viveiros de Castro, Eduardo (2006) "No Brasil Todo Mundo é Índio, Exceto Quem não é." In Beto Ricardo & Fany Ricardo (Eds.), *Povos Indígenas No Brasil: 2001-2005* (pp. 41-49). São Paulo: Instituto Socioambiental. ISBN 85-85994-40-1

Jonathan Millán: La intimidad sobreexpuesta. Ejercicios artísticos de exterioridad

*Jonathan Millán: Overexposed intimacy.
Artistic exercises on exteriority*

JOAQUIM CANTALozELLA PLANAS*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*España, Artista y Profesor.

AFILIAÇÃO: Departament d'Arts Visuals i Disseny. Universitat de Barcelona. C/ Pau Gargallo, 4, 08028, Barcelona, España.
E-mail: jcantalozella@ub.edu

Resumen: El presente artículo analiza los últimos trabajos de Jonathan Millán, en concreto todos aquéllos que tienen que ver con el concepto de privacidad y su exposición pública. Trata de estudiar cómo el entorno íntimo del artista se convierte en una reflexión que, yendo más allá de lo puramente artístico, se sitúa de lleno en las problemáticas sobre qué significa ser artista hoy en día y cómo se consigue sobrevivir en un contexto diezmado por la banalización.

Palabras clave: autorepresentación / intimidad / privacidad / arte contemporáneo.

Abstract: *This article analyzes the latest works of Jonathan Millán, specifically all those that have to do with the concept of privacy and its public exposure. It tries to study how the artist's intimate environment becomes a reflection that, going beyond the purely artistic, situates himself squarely in the problematic about what it means to be an artist today and how to survive in a context decimated by the banalization.*

Keywords: *self-representation / intimacy / privacy / contemporary art.*

Introducción

Muchos artistas, en su labor, ponen en juego el espacio personal para construir su discurso artístico. En algunos casos muestran su vida privada y sus relaciones íntimas, en las que el propio carácter subjetivo del autor queda manifiesto. Estos procesos se dan de muchas maneras, algunas frías y analíticas; otras, tal vez, sean fruto de una escenificación más o menos verídica, y en algunos casos son contadas mediante capas de ironía que marcan distancia con lo que se cuenta.

Exponer lo que es propio no siempre tiene que ver con el concepto de «ex-timidad», es decir, hacer público cualquier aspecto de lo privado, tal como se produce constantemente en las redes sociales, como se puede leer en las palabras de Paula Sibila:

Es enorme la variedad de estilos y asuntos tratados en los blogs de hoy en día, aunque la mayoría sigue el modelo confesional del diario íntimo. O mejor dicho, diarios éxtimo, según un juego de palabras que busca dar cuenta de las paradojas de esta novedad, que consiste en exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la red. (Sibila, 2008:16)

Al contrario, muchas veces está más relacionado con la propia manera de entender el arte y de ver cómo la obra resultante incide en ciertas circunstancias vitales compartidas. La gestión de la vida del artista, que intenta insertarse en un contexto globalizado y neoliberal como lo es el mercado del arte, es un tema de por sí. El desgaste emocional y económico que muchos padecen en el momento de situarse en el mercado es consecuencia evidente del complejo entramado que encierra el mundo del arte. Un caso evidente de ello es la forma como el artista se expone en la búsqueda del reconocimiento, y las consecuencias que esta deriva emocional puede llegar a tener en su propia vida. Los últimos trabajos de Jonathan Millán son una reflexión entorno a estos temas, puesto que, mediante un discurso que enlaza lo privado y su posición como sujeto, visibiliza sus preocupaciones sobre qué puede convertirse en arte o por qué un gesto es capaz de implicar dicha categoría. Es significativa la obra *Reproducción a escala 1:2,773 del momento en mi inauguración en que Quim me dijo: «Creo que con tu trabajo tratas de protegerte»* (2016), ya que en ella se recrea, a modo hiperrealista, el momento en que el artista recibe una crítica de otro artista. La forma en que Millán revierte el comentario es mediante una reconstrucción milimétrica de lo que allí sucedió, exponiéndose abiertamente y eliminando cualquier resquicio de autoprotección.

En conjunto, sus obras denotan una falsa ingenuidad y llevan implícita una gran carga de humor. Por ellas desfilan su pareja, familiares y amigos, cuyas

presencias están al servicio para que lo que produce Millán se convierta en arte. Así, los consejos y las ilusiones de sus padres son motivos de sus piezas, de la misma forma que lo puede ser un comentario dado en una inauguración.

1. Yo invoco al Arte, pero éste no es más que una convención

La preocupación sobre qué puede ser considerado arte y qué no ha sido recurrente en toda la obra de Jonathan Millán. Ésta, más o menos visible según el proyecto, ha marcado la dirección de toda su carrera. Pero la cuestión no se plantea de forma ortodoxa o dentro de un marco teórico preestablecido; en su caso, se trata de saber cuáles son los poderes, podríamos decir ocultos, que permiten a una pieza erigirse en un estado privilegiado por encima de otros artefactos o imágenes. Esta pregunta no se sitúa en un debate estético al uso, aquí no se exploran categorías distintas entre las cuales se puedan deducir constructos ideales de arte. Al contrario, las indagaciones de Millán pasan por un estado especulativo donde el puro deseo del artista es lo que permite, o no, validar una pieza. Claro que para ello también tendrá que contar con la aprobación del público especializado:

Entonces, los artistas deben encontrar ante todo una base social para su gesto artístico, y la única manera de hacerlo es mediante la «promoción» de su trabajo y proporcionando argumentos de por qué las cosas que hacen —o, en el caso de los readymades, las cosas que seleccionan— debe aceptarse como arte. Sólo cuando otros están convencidos de este gesto artístico, el artefacto o esta idea propuesta pueden pasar al reino del «arte» en la dicotomía del arte / no arte. (Gielen, 2014:156)

Por un lado, Millán se aferra a una idea en la que una pieza debe manifestar ciertas propiedades íntimas del autor pero, por otro lado, tiene muy presente todo lo que de convención social conlleva. Es por este cauce por donde circulan el humor, la ironía y cierto cinismo en un proyecto que elude los esencialismos en favor de señalar problemas comunes.

¿Por qué un artista decide otorgar un valor a un objeto y no a otro? La respuesta en este caso residiría en algo tan simple como: porqué lo ansía más. En este sentido, es muy significativo el dibujo ¡Por favor, funcionad como objetos de arte! (2011) (Figura 1), donde Millán aparece tendido en el suelo delante de unos elementos, implorando que suceda lo que reza el título. Este proceder puede hacer pensar que la posición que toma Millán es mucho más relevante que la propia obra en sí. Si nos centramos en lo que el dibujo parece decirnos, intuimos que es la voluntad o el deseo del propio autor lo relevante, y no aquello que se presenta, aunque sea una obra de valores autónomos apreciables.

Su súplica se convierte en una invocación al vacío que resuena en la mente de muchos otros artistas (que han anhelado cosas similares). Es también una apelación a la transformación, digamos mágica, que solo el concepto *arte* puede ofrecer. Pero hay un elemento, no menor, que podría resituar esta lectura, y es el hecho de que la representación de la que se está hablando es un objeto en sí misma, esto es, un dibujo colgado en la pared de una galería de arte, que forma parte de un conjunto de dibujos titulado *Pequeño drama sobreactuado III: Mosaico de dibujos* (2011). Por lo tanto, lo que se establece aquí también es un juego de posibilidades, o si se quiere de contingencias, ya que el dibujo desarrolla el mismo papel en su realidad física dentro de una sala de arte, que la imagen que él mismo muestra, y el espectador queda situado en un juego de dobles espejos. El afán plasmado se convierte, tal como indica el título, en ironía, y ésta, a su vez, en una capa de distanciamiento sobre aquello que se ha traído a colación, entendiéndose el complejo del arte.

2. Protegerse de lo que uno mismo cuenta

Decía más arriba que para que el encanto de lo artístico se pudiera dar era indispensable el reconocimiento externo; solo con éste se puede cerrar el círculo de que aquello producido se eleve a tal categoría. Pero tiene un precio, porque en última instancia el artista queda en manos de los demás. Esta circunstancia es común a todos los creadores, y es sabido que se trata de una de las condiciones que más mella produce en todas las personas que se dedican o quieren dedicarse al arte. Sobre este tema, en el citado mosaico de dibujos hay varias referencias. Obras como *En su inauguración: Gracias por venir* (2011) o *Visitante de mi éxito* (2011) (Figura 2 y Figura 3) son ejemplos de cómo Millán introduce este malestar de forma explícita en el propio acto expositivo. Parecería como si la mejor forma de superar los miedos que acechan en el momento de presentarse en público sea evidenciarlos para que reboten en la cabeza de quien los está mirando. Ésta sería una forma de diseminar inseguridades e implicar y buscar cómplices.

Curiosamente, uno de los mecanismos que Millán utiliza para dar forma a este tipo de preocupaciones es hablar de su intimidad y de sus temores haciendo aparecer en sus obras a las personas que le son más cercanas: padres, mujer, amigos, etc. Si los miedos son los que tejen el contenido de las obras, qué mejor que los sostengan los individuos que le son más próximos, con los que más confianza se tiene. En conjunto, despliega una amalgama psicológica que no desprecia los resortes de la autoayuda. Con ello, pone de relieve que la mayoría de las debilidades son autosugestionadas o autoinducidas por las interpretaciones, erróneas o demasiado subjetivas, de aquello que se supone que debemos hacer cuando hacemos arte.



Figura 1 - Jonathan Millán Solsona (2011-2014). ¡Por favor, funcionad como objetos de arte! Dibujo perteneciente a la serie «Mosaico de dibujos». Tinta sobre papel, 14,8 x 21 cm (fotografía cedida por el artista).

Figura 2 - Jonathan Millán Solsona (2011-2014). *En su inauguración: Gracias por venir.* Dibujo perteneciente a la serie «Mosaico de dibujos». Tinta sobre papel coloreado digitalmente, 29,7 x 21 cm (fotografía cedida por el artista).

Figura 3 - Jonathan Millán Solsona (2011-2014). *Visitante de mi éxito.* Dibujo perteneciente a la serie «Mosaico de dibujos». Tinta sobre papel coloreado digitalmente, 29,7 x 21 cm (fotografía cedida por el artista).



Figura 4 · Jonathan Millán Solsona (2016). *Reproducción a escala 1:2,773 del momento en mi inauguración en que Quim me dijo: «Creo que con tu trabajo tratas de protegerte»*. Fotografía enmarcada, 150 x 180 cm. Fotografía de Roberto Ruiz & Jose Hevia (fotografía cedida por el artista).

Figura 5 · Jonathan Millán Solsona en el momento de construir la maqueta de la imagen anterior. Fotografía de Roberto Ruiz (fotografía cedida por el artista).

3. Interludio hiperrealista

Pero ¿qué sucede cuando después de este despliegue llega alguien y dice: «Creo que con tu trabajo tratas de protegerte»? En primer lugar, bien parece una obviedad que lo expuesto está en función de dejar al descubierto los miedos para que, al exorcizarlos, de algún modo, uno quede protegido. Pero esta afirmación tal vez también delata el hecho de que el aparato construido no sea suficiente para resguardar de la intemperie a quien se ha sobreexpuesto. Millán lo describía así:

Interiormente, mi respuesta a: «creo que con tu trabajo tratas de protegerte» no sólo fue un «sí» rotundo, sino que provocó una toma de consciencia de una estrategia de protección y validación que usaba en mi trabajo.

La construcción de la maqueta fue llevar esta estrategia a sus máximas consecuencias: superar la inseguridad, el miedo y la incertidumbre de la propia práctica artística, del verse expuesto, ampliando el marco y (re)construyendo (literalmente) el espacio en el que se da esa inquietud. La maqueta es mi respuesta al comentario de Quim, una respuesta física e hiperbólica, pero sin palabras. (Millán, 2018:56)

De alguna manera, podría decirse que con esta obra Millán desarrolla una posición de extremos, puesto que brota de una crítica recibida por la exposición «Pequeño drama sobreactuado» (2014) en la galería Estrany-de la Mota de Barcelona que, como he contado, se articulaba mostrando sus miedos e inseguridades. En esta segunda fase, una vez se evidencian los mecanismos utilizados, recurre a un hiperrealismo que lo es tanto en la forma como en el concepto. Me refiero a que lo que vemos realizado mediante recursos puramente hiperrealistas muestra una hiperrealidad que exagera y acentúa las vivencias de su autor, traspasando el carácter de algo privado, personal e intransferible, a un lugar que deviene común y anómalo a la vez.

La obra final es la fotografía de la escena construida milimétricamente en una maqueta previa, tal como lo podía haber hecho Thomas Demand en una de sus piezas. Pero lo que sorprende aquí es que el nivel de ilusionismo es seguramente mayor que las imágenes creadas por el artista alemán, ya sea porqué este recurso no es frecuente en Millán, o porqué la presencia de la figura humana incide aún más en el engaño visual. Con todo, *Reproducción a escala 1:2,773 del momento en mi inauguración en que Quim me dijo: «Creo que con tu trabajo tratas de protegerte»* (2016) (Figura 4 y Figura 5) es un *tour de force* técnico que ratifica los deseos, las voluntades y las debilidades que surgen de la acción de crear.

4. Conclusión

El trabajo de Jonathan Millán redunda en los discursos subjetivos de carácter confesional. Él mismo es el protagonista de muchas de sus piezas, incluso de

aquéllas en las que aparecen sus allegados. El hecho de convertir la propia vida e intimidades en la materia artística no es nuevo, ya que sigue una larga tradición que empieza en la novela occidental, pasa por los relatos autobiográficos, los libros de memorias, los diarios filosóficos y, por supuesto, la pintura, la escultura, el cómic y el cine. Millán se acoge a una actitud romántica donde él ejerce la centralidad del relato, claro que lo hace a sabiendas que su historia no ejerce centralidad en ningún sitio. Como he dicho anteriormente, esta manera de funcionar, pese al alto nivel de exposición, dista mucho de ser análoga a la lógica que impera por las redes y en nuestra supuesta vida virtual. Y esto es así porqué su exhibicionismo no persigue unos réditos sociales, sino que está al servicio de una reflexión que ahonda en los fútiles procesos y anhelos que todo creador tiene en un momento u otro. Las veleidades artísticas son las que sobresalen, para delatar lo banal y superficial que está enquistado en el hecho cultural, y también para sacar a relucir las trampas de un mercado cuyas reglas son implacables.

Agradecimientos

Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto I+D ARCH-ID, *Cuerpos conectados. Arte y cartografías identitarias en la sociedad transmedia* (HAR2017-84915-R).

Referencias

Gielen, Pascal (2014). *El murmullo de la multitud artística: Arte global, política y posfordismo*. Madrid: Brumaria. ISBN: 978-84-939935-6-6.

Millán, Jonathan (2018). "Reproducción a escala 1:2,773 del momento en mi inauguración en que Quim me dijo: 'Creo

que con tu trabajo tratas de protegerte'". In: VV. AA. (2018). *Dialogue de l'ombre double*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas. ISBN: 978-84-947420-5-7.

Sibila, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978-950-557-754-5.

Instalações Comestíveis de Marisa Benjamim

Edible Installations of Marisa Benjamim

TERESA PALMA RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: teresa.palma@campus.ul.pt

Resumo: Este artigo pretende observar o modo como Marisa Benjamim propõe novas experiências ao nível dos sentidos, repensando a utilização das flores na alimentação, considerando a sua vertente social, cultural e antropológica, mas também o seu potencial artístico e estético. Através das suas performances e instalações comestíveis, a artista reflete sobre as restrições e convenções da dieta ocidental moderna; questionando a relação Homem/Natureza e a liberdade de escolha do indivíduo.

Palavras chave: arte comestível / instalação / Marisa Benjamim / performance.

Abstract: *This article intends to observe how Marisa Benjamim proposes new sensorial experiences, rethinking the use of flowers in food, considering their social, cultural and anthropological aspects, but also their artistic and aesthetic potential. Through her performances and edible art installations, the artist reflects on the restrictions and conventions of the modern Western diet; questioning the Man/Nature relationship and the individual freedom of choice.*

Keywords: *edible art / installation / Marisa Benjamim / performance.*

Introdução

O ser humano é o único animal capaz de cultivar, cozinhar e transformar o seu alimento. É também o único animal apto a produzir objetos artísticos. Estes procedimentos distinguem incontestavelmente a espécie humana de outras espécies.

A alimentação, necessária à sobrevivência de qualquer ser, representa para os humanos, especialmente humanos viventes em sociedades prósperas, um ritual simbólico, um elemento agregador e um dado expressivo de identidade cultural e social (Mintz, 2001).

Tendo a *flor* como ponto de partida de todos os seus trabalhos, Marisa Benjamim (n. 1981, Portugal) tem explorado questões relacionadas com a utilização da mesma na alimentação, repensando a sua vertente social, cultural e antropológica, mas também artística e estética.

Atualmente a artista vive, trabalha e estuda em Berlim, cidade onde deu continuidade à sua formação artística, na *Universität der Künste*, após ter concluído a licenciatura em Artes Visuais na ESAD (Caldas da Rainha), em 2006. A partir de então, Marisa Benjamim tem desenvolvido o seu percurso artístico sobretudo internacionalmente.

Neste artigo, far-se-á referência a três obras, *7 Weeks Color Diet*, *Benjamim's Kitchen* e *Floristaurant*, que ajudam a perceber a forma como a artista materializa as suas reflexões acerca da flor e, mais concretamente, como a relaciona com problemáticas ligadas à alimentação. *Benjamim's Kitchen* e *Floristaurant* foram recentemente apresentadas na RIBOCA 2018, Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Riga, na Letónia.

1. No Princípio era a Flor

Na Natureza, as flores, órgãos reprodutores das plantas angiospérmicas, têm como função assegurar a continuidade das suas espécies. Coloridas e perfumadas, através da sua variada morfologia e intenso odor, atraem diferentes insetos e outros agentes de polinização. Seguindo o seu ciclo de vida, geram frutos que encapsulam e protegem a semente, até que esta esteja pronta para cair na terra, propagando-se no espaço e no tempo, dando origem a novas plantas, novas flores, novos frutos, novas sementes...

Na base das pesquisas artísticas de Marisa Benjamim está a *flor*, como imagem primordial daquilo que é belo e efémero.

Conceptualmente, Marisa Benjamim baseia uma parte sua investigação nas interpretações e representações da *flor* na nossa cultura ao longo da história, naquilo que se manteve guardado, mas também no que se perdeu ou tem vindo a perder de geração em geração. É a partir das diferentes ideias

associadas ao uso da *flor* que ramificam as suas experimentações plásticas.

Na religião, desde a oferenda, à ornamentação, são inúmeras as celebrações e ritos que incluem flores. Há indícios de que Homem de Neanderthal detinha o conhecimento acerca do poder curativo e analgésico de algumas plantas e as usaria em rituais fúnebres. Entre os mais antigos testemunhos desta prática, encontram-se os fósseis de flores encontrados junto a um cemitério proto-neolítico, na Caverna de Shanidar (no Curdistão iraquiano) (Solecki, 1977).

Como aponta Priscila Sosa Cruz (2015), desde as mais antigas civilizações — em inscrições egípcias, passando pelos escritos chineses, até à mitologia greco-romana — as flores têm sido usadas através de uma histórica simbologia associada a lendas, magias, ao folclore, ou à religião.

Na secção de botânica da *Naturalis Historiæ* (77-79 d.C.), Plínio o Velho dedica o Livro XXI às flores e à sua aplicação em adornos, à extração de pigmentos usados em tinturaria e nas artes, aos benefícios para a saúde de cada uma das flores, ou ao seu emprego em bálsamos, perfumes e unguentos.

Também na Bíblia surgem variadas referências em acontecimentos, cânticos, ou parábolas.

As formas sequenciadas de pétalas, ou padrões de cor e textura, despertaram interesse no campo da geometria e da matemática, o que se refletiu em motivos decorativos estilizados, tanto nos frisos dos templos gregos, nos mosaicos e frescos romanos, ou nos relevos escultóricos dos portais românicos.

Na época medieval, as árvores de fruto, plantas medicinais ou ervas aromáticas eram organizadas no *hortus* dos claustros dos mosteiros (não deixando, porém, de haver pequenos lugares reservados para o crescimento de vegetação espontânea). Aí as plantas não eram usadas somente pelas suas propriedades farmacêuticas ou nutritivas; por exemplo, nas iluminuras (profusamente decoradas com motivos vegetalistas) os monges utilizavam a flor de açafraão para, juntamente com clara de ovo, produzir uma cor semelhante a ouro (McLean, 1981).

Em jardins, arranjos ornamentais, entrançadas em forma de coroa ou guirlanda, ou decompostas em pétalas, as flores surgiram sempre como elementos simbólicos associados à vitória, ao amor, à abundância, à fertilidade, à castidade, ou com uma infinidade de outros significados. Este costume de atribuir significados às flores alcançou o seu expoente máximo na época vitoriana (em encriptados *bouquets* organizados segundo as regras da *Florigraphy*, minuciosamente explicadas em livros acerca da “linguagem das flores”, difundidos sobretudo entre os britânicos, no ambiente de romantismo do século XIX).

As flores invadiram a literatura, as artes e a decoração de interiores (como é o caso dos papéis de parede e panejamentos do movimento *Arts and Crafts*).

O historiador de arte Germain Bazin (1984) observou em detalhe a temática da representação floral na Natureza Morta.

Stephen Buchmann (2015) também analisou o seu papel na ciência e na medicina, não esquecendo a sua ação no mundo capitalista, com a intensiva plantação de flores em estufas, usadas nas indústrias farmacêutica, têxtil e de cosméticos.

Para além de ponderar todas estas intemporais aceções da *flor*, Marisa Benjamim pretende recuperar e chamar a atenção para a sua componente alimentar.

2. O Saber e o Sabor

Pelas suas qualidades sinestésicas, as flores sempre apelaram a diferentes e conjugadas sensações (visuais, olfativas, tácteis ou de paladar).

A *flor* como alimento, é uma das variantes, talvez a menos frequente e intuitiva, da sua actual utilização pelo ser humano.

A dieta do ser humano foi perdendo cor, não só pela diminuição do consumo de alimentos crus (cozinhar os alimentos altera substancialmente a intensidade de cor original), mas também pelo desenvolvimento de tecnologias que levaram ao aparecimento de comida processada. A ideia moderna de velocidade, trouxe a necessidade de rapidez de preparação e consumo de alimentos, o que levou à *fast food*.

O sistema de consumo moderno originou o empobrecimento das cores da comida, mas também dos seus sabores e valores nutritivos; conduzindo igualmente ao esquecimento de saberes ancestrais.

O projeto *7 Weeks Color Diet*, iniciado em 2017, teve origem quando, para suprir uma carência de Ferro e Vitamina C, Marisa Benjamim experimentou uma dieta baseada nas cores dos Chakras, através de uma doutrina indiana que defende o consumo de variados frutos e vegetais, segundo uma gama composta por sete cores diferentes, com a qual se pretende alcançar a harmonia física e espiritual.

Neste trabalho, a artista aborda questões que dizem respeito aos comportamentos alimentares, aos hábitos individuais que as sociedades foram modelando, através do conhecimento acumulado, das crenças ou imposições e restrições religiosas, conhecimentos tantas vezes apagados pelas sociedades dominantes.

Ao longo de sete semanas a artista pôs em prática esta experiência pessoal e artística, começando por ingerir frutos e legumes vermelhos, crus e orgânicos, seguindo depois para cada uma das outras cores. A partilha dessa experiência com público ganhou corpo na instalação comestível *Semana Verde* (Figura 1 e Figura 2).

Nesta obra, a artista apresenta fotografias comestíveis, frutos, plantas e vegetais de cor verde. Visualmente, é extremamente sedutora, pela surpresa da cor e pela vontade de provar que impele no público.

A comida aproxima as pessoas, havendo sempre uma dose de afeto e generosidade da parte de quem a confeciona e oferece. O mesmo acontece quando, por afeto ou homenagem, se oferece uma flor. Em termos de emoções, esta obra é provocadoramente afetiva. Stephen W. Mintz lembra:

Nossas atitudes em relação à comida são normalmente aprendidas cedo e bem, e são, em geral, inculcadas por adultos afetivamente poderosos, o que confere ao nosso comportamento um poder sentimental duradouro. (Mintz, 2001:31)

O aparecimento da cozinha de autor trouxe novas experiências, nas quais os *chefs*, tais como Ferran Adrià (convidado a participar na *Documenta 12*, de Kassel, em 2007), têm experimentado cores e sabores, unindo a tradição, à inovação, à ciência ou tecnologia de ponta. O debate sobre os limites onde termina a alta cozinha e começa a arte, ficou decididamente aberto.

Inúmeros artistas trabalharam a relação entre a arte e a cozinha, de Leonardo Da Vinci, a Filippo Tommaso Marinetti (*La Cucina Futurista*, 1932), ou à “gastro-estética” de Salvador Dalí (*Les Dîners de Gala*, 1973). Das experiências do artista Daniel Spoerri (com as suas *performances* como *Chef Daniel*, nos anos 60, em Paris), fundador do *Restaurant Spoerri*, bem como da galeria *Eat Art*, em Düsseldorf (onde membros do *Nouveau Réalisme*, do *Fluxus*, ou da *Pop Art* americana expuseram obras de arte comestíveis, e onde se apresentou o *Eat Art Banquet*, com o *menu* de quatro cores — vermelho, azul, verde e amarelo — dos *traiteurs coloristes* Antoni Miralda e Dorothee Selz); até Gordon Matta-Clark (que, com Caroline Goodden, abriu um restaurante no SoHo, em 1971, onde se realizavam *performances* e outros eventos culturais). De Martha Rosler (com *Semiotics of the Kitchen*, de 1975); ao trabalho fotográfico de Sophie Calle, *The Chromatic Diet*, de 1997. Da mesa posta de Rirkrit Tiravanija (*Untitled 2002 [The Raw and The Cooked]*), a tantos outros mencionados, por exemplo, por Brian Winkenweder, em *The Kitchen as Art Studio: Gender, Performance, and Domestic Aesthetics*.

A comida é uma experiência sensual e a reunião em torno da mesa é um ato social, como afirma Cristina Giménez (2011).

Em *Benjamim's Kitchen*, Marisa Benjamim cria um mural quase “warbourguiano”, no qual cada objecto, surge como referente de temáticas que radicam a partir desse *núcleo central*, a *flor*.

Esta obra (Figura 3 e Figura 4) consiste numa instalação multimédia, que



Figura 1 · Marisa Benjamim, *7 weeks color diet* | *Semana Verde* . Instalação Comestível, dimensões variadas, inserida na exposição colectiva *Watch Your Bubble!* | *Art and Science* em colaboração com Humbolt University Berlim e a Einstein Foundation, Galerie Nord-Tiegarten, Berlim 2018. Fonte: <http://marisabenjamim.com/green/>

Figura 2 · Marisa Benjamim, *7 weeks color diet* | *Semana Verde* . Instalação Comestível, inserida na exposição *Watch Your Bubble!* | *Art and Science* Berlim 2018. Fonte: <http://marisabenjamim.com/green/>

combina elementos naturais (flores, ervas aromáticas, plantas diversas), utensílios de cozinha e outros objetos.

Nesta cozinha, lugar de união (simbolizada pela mesa), a artista alia a herança cultural e a experimentação e apresenta um manancial de elementos — desenhos, vídeo, fotografias, plantas, *objets trouvés* — que remetem para o seu objeto de estudo. *Sensorium: Um Laboratório de Desaceleração do Corpo e uma Nova Política de Sentidos*, constitui-se como uma experiência sensorial e de “encontro social” (Benjamim, 2018).

É esse encontro social, mais especificamente o encontro com uma camada da população que não recorre às grandes superfícies comerciais, onde a oferta de produtos é condicionada, que leva Marisa Benjamim aos mercados tradicionais. É neles que a artista mais facilmente pode entrar em diálogo com população idosa, frequentemente mulheres, que ainda conservam alguns conhecimentos ligados não só à agricultura, mas também à confecção e usos de produtos que crescem espontaneamente na terra. Hoje o indivíduo não vê crescer os seus alimentos, nem reconhece o fruto do seu trabalho na paisagem que o rodeia, surpreende-se com o que era trivial para os seus avós e come alimentos que para eles seriam irreconhecíveis como tal.

Em *Floristaurant* (Figura 5, Figura 6 e Figura 7), uma espécie de compêndio e diário de viagem, onde a artista reúne as plantas e flores que colecta em cada um dos lugares que visita, Marisa Benjamim convida os transeuntes a degustar o *menu* que compõe propositadamente para cada lugar onde esta performance/instalação se realiza.

Assim, vai coletando também o *saber-fazer* daqueles que ainda não romperam totalmente com o vínculo à mãe-natureza, e vai fazendo crescer nos outros a vontade consciente de aí regressar.

Conclusão

Marisa Benjamim, através das suas instalações comestíveis, propõe novas experiências sensoriais; reflete sobre as restrições e convenções da dieta ocidental moderna; questiona a relação dos indivíduos com a Natureza e a sua liberdade de escolha, no que diz respeito à sua própria nutrição; ou salienta a distância (resultante do sistema capitalista) que separa o Homem da sua fonte de alimento.

As suas obras de arte comestíveis, não raras vezes apresentadas em *performances* que envolvem a degustação de esculturas feitas a partir de flores comestíveis, convidam o público a uma apreciação estética global, convocam os sentidos (visão, olfato, tato e paladar) e despertam memórias e emoções (afeto, prazer, curiosidade ou desconfiança).



Figura 3 · Marisa Benjamim, *Benjamim's Kitchen*, 2016/18 (vista da instalação). Dimensões variáveis. Fotografia de Ivan Erofeev. Cortesia da artista e da *Riga International Biennial of Contemporary Art*. Fonte: <http://marisabenjamim.com/benjamims-kitchen>

Figura 4 · Marisa Benjamim, *Benjamim's Kitchen*, 2016/18 (vista em pormenor). Fotografia de Ivan Erofeev. Cortesia da artista e da *Riga International Biennial of Contemporary Art*. Fonte: <http://marisabenjamim.com/benjamims-kitchen>



Figura 5 · Marisa Benjamim, *Floristaurant*, instalação comestível inserida no programa de Arte Pública, Mercado Central, Bienal de Riga de Arte Contemporânea, 2018. Fonte: <http://marisabenjamim.com/floristaurant/>

Figura 6 · Marisa Benjamim, *Floristaurant*, instalação comestível inserida no programa de Arte Pública, Mercado Central, Bienal de Riga de Arte Contemporânea, 2018. Fonte: <http://marisabenjamim.com/floristaurant/>



Figura 7 - Marisa Benjamim, *Floristaurant*, espectadores experienciando a performance. Mercado Central, Bienal de Riga de Arte Contemporânea, 2018. Fonte: <http://marisabenjamim.com/floristaurant/>

Ao dar a oportunidade ao espetador de participar, de saborear uma flor (nesse caso apresentada como obra de arte, uma espécie de *ready-made* natural), a artista propõe-lhe uma nova experiência estética, um novo modo de fruição, não só da Arte, mas também da Natureza.

Referências

- Bazin, Germain (1984) *Les Fleurs Vues Par Les Peintres*. Lausanne: Edita; Paris: La Bibliothèque des Arts.
- Buchmann, Stephen (2015) *The Reason for Flowers: Their History, Culture, Biology, and How They Change Our Lives*. New York: Simon and Schuster.
- Cruz, Priscila Sosa (2015) *The Language of Flowers Dictionary*. S. l.: Xlibris Corporation.
- Giménez, Cristina (2011) El Arte del Comer. In *El Arte del Comer. De la Naturaleza Muerta a Ferran Adrià*. Catálogo de Exposição. Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, pp.13-27.
- McLean, Teresa (2014) [1981] *Medieval English Gardens*. 2º ed. New York: Dover Publications.
- Mintz, Sidney W. (2001) "Food and Anthropology: a brief overview". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 16, n.º 47: 31-42. ISSN 0102-6909.
- [Consult. 2018-12-30] Disponível em URL: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092001000300002>.
- Pliny the Elder (77-79 d. C.) "The Natural History". In: John Bostock and H. T. Riley (Trad.) (1857) *Natural History of Pliny*. London: H. G. Bohn. [Consult. 2018-12-30] Disponível em URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0137>
- Solecki, Ralph S. (1977) "The Implications of the Shanidar Cave Neanderthal Flower Burial." *Annals of the New York Academy of Sciences*. Vol. 293, issue 1, Anthropology: 114-124.
- Winkenweder, Brian (2010) *The Kitchen as Art Studio: Gender, Performance, and Domestic Aesthetics*. In Jacob, Mary Jane and Grabner, Michelle (Ed.s) (2010) *The Studio Reader. On The Space of Artists*. Chicago/London: University of Chicago Press, pp.448-470.

Paradojas y desplazamientos: fricciones en los objetos de Luis Bisbe

*Paradoxes and displacements: frictions in the
objects of Luis Bisbe*

OSCAR PADILLA MACHÓ*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, España. E-mail: padillaosc@ub.edu

Resumen: Este artículo explora las relaciones creadas entre algunas de las obras que ha realizado Luis Bisbe (Málaga, 1965) a lo largo de sus últimos años de trabajo. El artista malagueño residente en Barcelona trabaja bajo unos parámetros heterodoxos, los cuales le permiten provocar fricciones a través de objetos que condensan paradojas y desplazamientos. La mayoría de sus trabajos se nos presenta bajo un aspecto de cotidianidad, forzado por la necesidad del artista de utilizar objetos de nuestro entorno, pero sobre todo por la necesidad que tiene Bisbe de subvertir las categorías jerárquicas entre lo que es considerado como arte y lo que no.

Palabras clave: Presencia / no representación / instalación / objetos cotidianos / arte contemporáneo.

Abstract: *This article explores the relationships created between some of the works that Luis Bisbe (Málaga, 1965) has made during the past years. The Málaga artist living in Barcelona works under heterodox parameters which allow him to provoke frictions through objects that condense paradoxes and displacements. Most of his works are presented under an aspect of everyday life, forced by the artist's need to use objects from our environment, but above all because of Bisbe's need to subvert the hierarchical categories between what is considered art and what is not.*

Keywords: *Presence / non-representation / installation / everyday objects / contemporary art.*

Introducción

Luis Bisbe busca crear una relación de igualdad entre el artista y el espectador a través de unos objetos que activan una mediación de significados, que el propio Luis asume como frágil y débil entre ambos sujetos. Para Bisbe resulta fundamental el espacio como lugar de encuentro entre artista y espectador, y el espacio expositivo se nos presenta como un elemento cargado de sentido y de contingencia. Es por ello que el artista malagueño cada vez más se ha preocupado por el afuera y por lo limítrofe, entendiendo el exterior del cubo blanco como un lugar mucho más susceptible a lo imprevisto y a lo mutable.

Otro elemento fundamental en los trabajos de Luis Bisbe es la huida de la representación. Con la finalidad de diluir las categorías jerárquicas que se producen entre expertos y no expertos en la interpretación de los objetos artísticos, se impone la necesidad de trabajar con los objetos mismos al margen de su representación.

1. Saltar al vacío: desplazamientos y fricciones

Cuando una obra de arte debe explicarse o debe ir acompañada de una explicación textual es que no funciona. Por tanto, ¿qué nos queda? Objetos y cosas que provocan desplazamientos y fricciones. La gran cualidad que desarrolla Bisbe en sus obras es la de crear situaciones a través de objetos que transforman el espacio en el cual están insertados a través de una extraordinaria simplicidad y sencillez; son pequeños gestos que friccionan las asociaciones previas del espectador. Para provocar estas situaciones, lo primero que realiza el artista es ir al lugar en el que se van a ubicar las piezas para observar y analizar el espacio, y descubrir aquellas pequeñas cosas que habitualmente pasan inadvertidas u ocultas. De alguna manera, Bisbe se queda en el lugar esperando un accidente que desencadene la acción. Esto es exactamente lo que le sucede al espectador frente a sus obras; sus piezas le incitan a mantenerse en el lugar mismo del conflicto (Figura 1).

Los intereses que desarrolla el artista a través de los objetos y su relación con el espacio convergen casi de manera natural en una reflexión sobre lo expositivo y los debates alrededor de lo curatorial. Desde que Harald Szeemann inició el giro curatorial, alrededor del año 1984, se abrió una brecha que distinguió entre una exposición tradicional los nuevos proyectos curatoriales. Para Boris Groys, esta brecha permitió insertar el espacio expositivo como un elemento más de la exhibición:

La exhibición tradicional trata al espacio como anónimo y neutral. Solo son importantes las obras de arte exhibidas. Por lo tanto, las obras son percibidas y



Figura 1 · Luis Bisbe, *desconcentrador*, 2011. Un agujero en la pared de un museo que revela los objetos detrás de él. Se proyectó una imagen de estos objetos sobre ellos mismos, animándolos con efectos digitales. Fuente: cortesía del artista.

Figura 2 · Luis Bisbe, *fuegos cruzados rebotantes*, 2018. Imagen de difusión de la exposición en Halfhouse, Barcelona. Fuente: cortesía del artista.

tratadas como algo potencialmente inmortal, incluso eterno, y el espacio que habitan como contingente, accidental -solo una estación en la que la obra inmortal, idéntica a sí misma, se toma un descanso de sus recorridos por el mundo material. Por el contrario la instalación -ya sea artística o curatorial- inscribe a la obra exhibida en su espacio material y contingente (Groys, 2016:26).

Las exposiciones de Bisbe suponen una apuesta por la independencia de los artistas como curadores de sus propias propuestas, o por el desarrollo de actividades de carácter independiente en las que los artistas se convierten en curadores de otros artistas. Luis tiene una relación directa con espacios independientes de Barcelona como por ejemplo el Espai Colona y sobre todo con Halfhouse. En este último caso, cabe destacar el ciclo de exposiciones que tiene programado actualmente, en el que artistas como el propio Bisbe o David Bestué se convierten en comisarios de obras de otros artistas. En el marco de este programa el artista malagueño presentó la exposición *fuegos cruzados rebotantes* (Figura 2), donde busca las resonancias producidas entre las obras de los artistas Alex Palacín, Daniel Steegmann, Antoni Llena, Mónica Planes, Eduardo Ruiz, y el propio Luis Bisbe. En la exposición, y tal como el título sugiere, también se busca friccionar la idea convencional de proyecto curatorial que desarrolló Harald Szeemann. De alguna manera, Szeemann subsidió al artista a un papel secundario, otorgando al curador el poder de crear los relatos dominantes de una exposición: “El proyecto curatorial es una *Gesamtkuntwerk* porque instrumentaliza todas las obras exhibidas, haciéndolas servir a un propósito común que es formulado por el curador” (Groys, 2016:26).

Por el contrario, la exposición *fuegos cruzados rebotantes* parece responder más a la idea de instalación curatorial, en la que se intenta disponer en una situación de igualdad -pero al mismo tiempo de fragilidad- todos los elementos que conforman la exhibición:

Una instalación artística o curatorial es capaz de incluir todo tipo de objetos: obras de arte que cambian con el tiempo, procesos, objetos cotidianos, documentación, textos y demás. Todos estos elementos así como el espacio arquitectónico, su sonido y su luz, pierden su autonomía y empiezan a servir a la totalidad de la creación en la que los visitantes y los espectadores también están incluidos. [...] Demuestra su carácter de acontecimiento accidental, contingente, finito, cada proyecto demuestra su propia precariedad (Groys, 2016:26).

2. Paradojas sin trampas

Luis Bisbe entiende la representación como una trampa, como un engaño y casi como un fraude al arte y al pensamiento. Las consecuencias de la representación



Figura 3 · Luis Bisbe, *acúfono*, 2013. Un megáfono en la pared que reproduce en un volumen bajo la canción de un pájaro en el ritmo de demostración del canto. Fuente: cortesía del artista.

se extienden por todos los estratos sociales y culturales a través de la sobreesaturación de imágenes que nos envuelve; una situación que vivimos constantemente y de forma cotidiana, y que crea discursos basados en los espejismos que provoca la representación de las imágenes.

A partir de esta posición antagonica que mantiene Bisbe en relación a la representación, se derivan un conjunto de conflictos que orbitan alrededor de la obra del artista: la reducción del texto al título de la obra, la relevancia del espacio expositivo, la creación de sentido y la presencia de los objetos. Este último punto, la presencia de los objetos, deviene fundamental en mi análisis de la obra de este artista.

Luis Bisbe, al trabajar con el material propio de los objetos y de su presencia, consigue desactivar la trampa de la representación, pero al mismo tiempo activa relaciones fundamentales y complejas, como por ejemplo la dualidad entre la conciencia y el lenguaje, o los límites entre el adentro y el afuera.

La presencia de los objetos y las relaciones que de ello se deriva, sitúa grandes conflictos no resueltos. Quentin Meillassoux considera que el pensamiento pre-crítico o pre-moderno se caracterizó por intentar entender la esencia del objeto mismo, y que partir de Kant y con el pensamiento moderno aparece lo que Meillassoux denomina *correlacionismo*, que no consiste ya en analizar la esencia del objeto sino en analizar la relación de este con el sujeto. Para el filósofo francés, este pensamiento basado en la correlación se fundamenta a partir del desarrollo de los conceptos de conciencia y lenguaje, así como a partir de repensar la idea del adentro, pero sobre todo, del afuera.

El dominio de la correlación sobre el pensamiento contemporáneo no implica el dominio de las filosofías de la representación. En efecto, es posible criticar a estas filosofías en nombre de una correlación más originaria entre el pensamiento y el ser. Y, de hecho, las críticas de la representación no significaron una ruptura con la correlación, es decir un simple retorno al dogmatismo (Meillassoux, 2015:33).

En el pensamiento premoderno, la disociación entre objeto y sujeto llevó a pensar en la distinción entre el adentro y el afuera, o el *Gran Afuera* tal como lo denomina Meillassoux. Pero con la aparición del correlacionismo, y sobre todo en el siglo XX, los límites de esta distinción se fracturaron.

Tener conciencia del árbol es tener conciencia del árbol mismo, y no de la idea de árbol, hablar del árbol no es decir una palabra sino hablar de la cosa, a pesar de que conciencia y lenguaje solo encierran el mundo en sí mismos porque, a la inversa, están por completo en él. Estamos en la conciencia o el lenguaje como en una jaula transparente. Todo está fuera, pero es imposible salir (Francis Wolf apud Meillassoux, 2015:31).

La cita anterior pertenece al filósofo Francis Wolf, quien para Meillassoux responde de forma paradigmática al pensamiento moderno, e identifica esta *jaula transparente* a la que se refiere Wolf con una exterioridad enclaustrada, “encerrados en el en-afuera del lenguaje y la conciencia [...] porque no disponemos de ningún punto de vista desde el cual podamos observar desde el exterior a estos objetos” (Meillassoux, 2015:31).

Esta es una idea fundamental que enlaza con las obras de Bisbe, ya que en la mayoría de ocasiones la visita a sus exposiciones provoca situaciones de extrañeza que fracturan la lógica convencional de la correlación, e incluso permiten intuir, a pesar de ser supuestamente imposible, puntos de vista desde el cual podamos observar desde el exterior a los objetos. La extrañeza y la paradoja en sus obras (Figura 3) crea una especie de distancia que activa de forma radical y simultánea nuevos conceptos sobre aquello que observamos.

El artista Malagueño a través de sus exposiciones crea situaciones en las que el espectador es empujado a reflexionar sobre lo limítrofe a través de paradojas, y la particularidad reside en el hecho de que una visita a una exposición de Bisbe mantiene al espectador en la tensión de lo contingente sin la necesidad de secuestrarlo. Los objetos y las intervenciones del artista tienen la capacidad de mantenerse fijas y estáticas para hablar de lo mutable y lo contingente.

Conclusión

Luis Bisbe es un artista fundamental para entender lo que está aconteciendo actualmente en el contexto artístico y cultural, y muchas de las problemáticas que están analizando pensadores como Boris Groys o Quentin Meillassoux ya se encuentran insertadas, desde hace años, en sus obras. La originalidad y coherencia con la que defiende la práctica artística se caracteriza por su capacidad de no huir de los lugares medianeros y conflictivos de los debates fundamentales del arte contemporáneo.

Bisbe crea constantes desplazamientos sobre aquello que nos presenta, y a pesar de ser un artista consolidado continua teniendo la capacidad de crear asociaciones imprevistas para el espectador.

Referencias

Groys, Boris (2016) *Arte en flujo, ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra. ISBN: 978-987-1622-49-8

Meillassoux, Quentin (2015) *Después de la finitud, ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra. ISBN: 978-987-1622-34-4

Las semillas del olvido de Luis Marco

The Seeds of the Oblivion of Luis Marco

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Espanha, artista visual y profesor.

AFLIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas; Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. Edificio Bellas Artes, C/ Ciudad Escolar, s/n, E – 44003 Teruel, Espanha. E-mail: escuder@unizar.es

Resumen: El artista español Luis Marco reinterpreta las obras realizadas por su padre bajo los efectos de la enfermedad de Alzheimer. Obras que si bien manifestaban un trastorno progresivo que afectaba a su capacidad del pensamiento, la memoria y el lenguaje, desvelaban un universo insospechado surgido del inconsciente. El resultado es una fusión, una reescritura afectiva, que continúa la memoria surgida de la desmemoria, al tiempo que nos acerca al misterio de un hecho artístico puro de intenciones, autenticidad, el de los enfermos y marginados.

Palabras clave: artemarginal / apropiacionismo / desmemoria / enfermedad / inconsciente.

Abstract: *The Spanish artist Luis Marco reinterprets the works made by his father under the effects of Alzheimer's disease. Works that although they manifested a progressive upheaval that affected to their capacity of the thought, the memory and the language, they revealed an unsuspected universe arisen from the unconscious one. The result is a fusion, an affective rewriting, which continues the memory arising from forgetfulness, while bringing us closer to the mystery of an artistic act pure of intentions, authenticity, that of the sick and marginalized.*

Keywords: *Art Brut / appropriationism / forgetfulness / disorder / unconscious.*

¿Soy yo acaso todos estos rostros? ¿Son de otros? ¿De qué profundidades proceden?
Henri Michaux, *Pensando en el fenómeno de la pintura* (1946) (1987:79)

Dramatis personae: Luis Marco Conde (padre) y Luis Marco Burillo (hijo)

El artista Luis Marco (Luis Marco Burillo; Zaragoza, España, 1953) es conocido por una pintura que habla en voz baja, una abstracción de formas mínimas orgánicas sobre fondos blanquecinos, afín a la estética del Grupo Zero. Siendo la pintura su punto de partida, en los últimos años ha ampliado su práctica al campo multimedia, colaborando activamente en el proyecto *Mute-sound* del artista y amigo Pedro Bericat (Bericat, s/d). Este artículo se dedica a un trabajo focalizado durante los pasados años, de un tema que podría calificarse de *apropiacionista*, que versa sobre la reinterpretación tanto de la escritura como de los dibujos de su padre (Luis Marco Conde) surgidos durante su período de enfermedad de Alzheimer.

El padre del artista ejercía la profesión de pintor decorador, a la vez dibujaba y escribía cotidianamente, a una edad avanzada se le diagnosticó la enfermedad degenerativa. A medida que ésta se agravaba se manifestaron cambios en la temática de sus dibujos: en sus inicios eran plácidos, de colores amables, de exuberancias vegetales; de forma imprevista los motivos trasmutaron, aflorando un mundo inconsciente, inquietante, de figuras biomórficas, terribles, de un imaginario sorprendentemente asimilable al *arte marginal*, muy en la línea del artista suizo Adolf Wölfli (ver Figura 1 y Figura 2). De esta manera asomaron unas obras realizadas bajo un 'estado alterado de conciencia', decantado hacia el lado mágico y esotérico de *art brut* (García, 2018, 53).

Al mismo tiempo practicaba la escritura, reflexiones de cariz visionario y utópico, fruto de sus lecturas. En la lucha contra el olvido anotaba palabras, nombres de personalidades claves de la humanidad. Esta escritura a la poste se iba perdiendo, desembocando finalmente en una grafía de signos abstractos que, en el avance de su dilatada enfermedad, se perdían en la desintegración. Las 'grafías del olvido' que brotaban eran el registro del sismógrafo de su mente: al hacer visible un mundo que subyace, a modo de diagramas mentales, que ya no distinguían entre el dibujo y la escritura.

El hijo guardó la obra del padre y, consciente del interés de este legado, con toda legitimidad se metió en la psique paterna y reinterpretó esta obra sacándola del contexto familiar. Como si le fuera encomendada una misión reconstruye el "inconsciente" de su predecesor, sin desvirtuarlo, sin lecturas psicoanalíticas, ni homenajes, sin matices traumáticos, ni hostilidades, sino con afecto y revalorización. El resultado no pretende descifrar, ni reinterpretar, es la 'fusión



Figura 1 · Luis Marco Conde, *Sin título*, s/f.
Varios dibujos. Lápiz color y rotulador sobre papel.
Fuente: cortesía del artista

Figura 2 · Luis Marco Conde, *Sin título*, s/f. Lápiz color
y rotulador sobre papel. Fuente: cortesía del artista

con el padre', el hijo reconoce la carga genética mediante unas obras: dibujos, pinturas e instalaciones desarrolladas en los últimos años (ver Figura 3, Figura 4 y Figura 5). Se trata en definitiva de la misma obra, con dos caras, una *dramatis personae* de dos actores que se funden en uno solo.

1. La herencia del olvido

Luis Marco hijo fue testigo del cambio estilístico de las creaciones de su padre en el curso de la degradación que le produjo su enfermedad, fue un deterioro lento en un periodo largo: de los setenta a los noventa y cuatro años de edad. En un principio el padre del artista dibujaba cotidianamente con profusión un mundo orgánico, decorativo, con lápices de colores: exuberancias vegetales, flores, insectos, amebas, paramecios, el universo microscópico de un 'yo' onírico inocente (Freud, 2017:385). A medida que su enfermedad iba manifestándose, comenzaron a producirse cambios en la temática de sus dibujos, sus primeros patrones rítmicos, de dulces y afables arabescos, mutaron hacia figuras biomórficas misteriosas, inquietantes, plagadas de deidades imaginarias, muy similares a los personajes de Joan Miró de la década de los treinta y de los 'Deus' de Ferrán García Sevilla de los ochenta. También evolucionaron en figuras amenazantes como mantis religiosas, mujeres/serpiente, y rostros que invadían toda la superficie pictórica que semejan algunas obras de Jasper Johns de finales de los ochenta que en el artista norteamericano se han interpretado psicoanalíticamente como traumas de la infancia (Feinstein, 1997:86-8).

Este cambio producido por la evolución de la enfermedad de Alzheimer se mostraba como un regreso mundo inconsciente haciéndolo visible afloramiento del inconsciente que funciona como el mecanismo de los sueños: crea la condición de liberar la resistencia de la mente consciente (Freud, 2017:367). Al mismo tiempo Luis Marco Conde escribía reflexiones espirituales, y ya se percataba del olvido de alguna letra. De modo que esta caligrafía alterada iba perdiendo la lógica, las letras separadas aglutinaban otras palabras, otras construcciones (taqui)gráficas resultaban de esta alteración. Su imaginario psíquico fue virando hacia una escritura de signos abstractos, que en su evolución degenerativa manifestaban una clara pérdida. Finalmente llegó a la ilegibilidad, la descoordinación que convertían los significados en otra cosa: una sucesión de trazos discontinuos sobre el espacio de la hoja de papel. Era la pérdida de la escritura para volver al dibujo, una reescritura que se deja fluir. En palabras del teórico del dibujo Juan José Gómez Molina: "Límites y huellas, cortes espaciales, las figuras establecidas por el dibujo se determinan en un equilibrio inestable entre el conocimiento y la memoria, en una representación problemática."



Figura 3 · Luis Marco Burillo, *Sin título*, 2000.
Lápiz color sobre papel, 110 x 75 cm.
Fuente: cortesía del artista

[...] "El recurso al 'yo íntimo' es el intento del dibujo para establecer, desde su propia convulsión, desde el gesto primario, el valor absoluto de la verdad del individuo" (Gómez Molina, 1995:21 y 125).

Al mismo tiempo Luis Marco Conde escribía retahílas de nombres de personalidades determinantes en la historia de la humanidad en un intento de asirse a las palabras, a un sistema de orden. Esta determinación de anotar palabras contra el olvido sintoniza con la labor de creación del diccionario de la lexicógrafa María Moliner, que también padeció la misma enfermedad, autora del original planteamiento del *Diccionario de uso del español* (Moliner, 2016) bien narrado en el documental de la realizadora Vicky Calavia: *María Moliner. Teniendo palabras* (Calavia, 2017).

Por otro lado, hay que añadir, no debe sorprender, que Luis Marco Conde era médium, y así se constataba al proyectar su identidad no es casual que algunos artistas del *art brut* practicaran el espiritismo. Hay todo un "arte mediúmnico" (García, 2018:66-7). Existe una asociación que vincula a artistas esquizofrénicos con los médiums; divino y loco eran lo mismo en la antigua Grecia (García, 2018:86). Él estaba interesado por un abanico de ciencias paranormales, ciencias ocultas, la magia, el misticismo, el pensamiento hermético. Todo esto resulta explicable en el empeño de trascender su identidad en un 'otro', ideal y poderoso. Entre sus lecturas predilectas figuraba el libro del Conde de Saint Germain: *Yo soy la mágica presencia*, libro de literatura esotérica que contiene sus 'revelaciones del conocimiento' a la humanidad (Saint Germain, 1986).

2. "Yo soy..."

Luis Marco comenta que su padre, consciente del poder de las palabras, escribía incansablemente como oración de autoayuda, las reflexiones espirituales del Conde de Saint Germain ("Yo soy la mágica presencia..."). Consecuentemente a su faceta de médium debió de existir la voluntad de trascender su identidad al 'otro' que ha terminado por ser su propio hijo. La pérdida por la enfermedad fue un regreso a las raíces, para sembrar unas semillas que germinarían en su hijo físico, y también espiritual: 'la herencia del olvido'.

Hay un punto de inflexión en la década de los noventa cuando Luis Marco hijo tiene la necesidad tanto creativa como vital de trabajar en la obra de su padre, metiéndose en su mente, consciente del interés artístico en la connivencia entre la patología y la creación (Sacks, 2010:37). Más que el sentido de una 'apropiación' es una 'fusión' con la figura paterna, una reescritura, salida del olvido, que paradójicamente mantiene la memoria, dando continuidad a la pulsión física, psíquica y gráfica. Este trabajo comienza a desarrollarse en la década de los noventa

hasta hoy: pinturas, dibujos e instalaciones que reinterpretan la obra del padre con el mínimo de aporte resulta difícil hacer belleza con ‘belleza’, aunque ésta sea trágica. Todo esto lo resume la frase tomada del libro de Saint Germain “Yo soy...”, en el que se declara esta comunión; este título fue empleado en cinco exposiciones dedicadas a este proyecto en los últimos veinte años, realizadas tanto en galerías de arte como en espacios institucionales en Aragón.

Entre ellas hay que destacar las dos instalaciones en el Centro Cívico Mataro de Huesca, una en cada nave del edificio. La primera, en la nave de la derecha, una “tienda-casa” construida mediante un telón suspendido por tres cordeles, donde se ha pintado un dibujo ampliado del padre; en cuyo centro de este ‘ambiente’ hay una débil bombilla que condensa la sensación de intimidad y vacío (ver Figura 4). En la nave contigua de la izquierda la obra: “Nombres de la Historia”, la cual reproduce una lista de los personajes más relevantes de la historia según su padre. La cadena de nombres se dispone en diez acetatos transparentes de 200 x 150 cm cada uno, que al estar separados 20 cm entre cada uno: “daba la sensación de que los nombres flotaban en el espacio como asteroides en un universo infinito y atemporal” en palabras del autor (ver Figura 5).

En otras obras, las grafías de su padre las lleva a su propuesta creativa, algunos ‘signos’ (*Símbolos* según el autor) son también ampliados, aislados, constituyéndose en ideogramas abstractos, algo semejante a los “dibujos de *disgregación*” de Henri Michaux (Michaux, 2018:275); son apariciones mentales resultado de nuevas derivas, desviaciones, fluctuaciones, bucles, contorneos, caracteres grafológicos que recuerdan vivamente tanto a escrituras prerromanas como a petroglifos primitivos (Giedion, 2003 y Royo Guillén, 2004).

3. Mar de serrín

Luis Marco tiene un recuerdo de su infancia, enigmático, premonitorio, que sucedió en la casa de sus abuelos paternos, esta “casa” todavía ejerce una enorme fascinación en el artista, aunque fue demolida hace muchos años todavía recuerda cada rincón, especialmente la buhardilla, en la que había un gran montón de serrín que ocupaba más de la mitad de la estancia, el serrín era un combustible común de las estufas de antaño. Jugando allí un día se cayó encima de este ‘mar de serrín’ como el mismo artista describe. Con los años esta experiencia, añadida a las lecturas de las obras de Samuel Beckett especialmente del drama *Molloy* (Beckett, 2010), el artista las relacionó con la comunicación con su padre, con sus cenizas. Este recuerdo expresa el sentido de la propia existencia, y la extrañeza ante los hechos de la vida que no se llegan a comprender. Las ‘cenizas’ de su padre metonímicamente son su herencia.



Figura 4 · Luis Marco Burillo, *Sin título*, 2000. Tintes sobre tela. 700 x 400 x 350 cm. Vista de la exposición en el Centro Cultural Matadero, Ayuntamiento de Huesca, Huesca, España, abril-mayo de 2005. Fuente: cortesía del artista

Figura 5 · Luis Marco Burillo, *Sin título*, 2000. Vinilo sobre acetato. Diez láminas de 200 x 150 cm c/u. Vista de la exposición en el Centro Cultural Matadero, Ayuntamiento de Huesca, Huesca, España, abril-mayo de 2005. Fuente: cortesía del artista

Con su padre ausente Luis Marco sostiene que siempre va a permanecer dentro de él, sin que lo proteja ni atenace, libre, pero consecuente con sus obligaciones esenciales. Por esto la relación con la figura paterna no es traumática, en el sentido de cómo puede deducirse en los escritos de Louise Bourgeois (Bourgeois: 2002), si bien concuerda con la artista el nexo entre su trabajo creativo y su determinación biográfica. En el caso de Luis Marco se halla en la desolación de la vida humana, la enajenación, la soledad, el anonimato y cierta visión trágica del mundo contemporáneo.

Ante este naufragio de la vida existe el arte, la sanación a través del arte, como dice el escritor, creador y terapeuta Alejandro Jodorowsky:

El arte cura porque tenemos que curarnos de no ser nosotros mismos y no estar en el presente. Hay una frase hasídica que dice: 'Si no eres tú, ¿quién? Si no es aquí, ¿dónde? Si no es ahora, ¿cuándo?'. Si eres capaz de solucionar el cuándo, el aquí y el quién (el tú), estás siendo tú mismo, y ya has logrado curarte (Jodorowsky, 2006:211).

Conclusión

Luis Marco nos muestra la posibilidad de investigar, de hacer un arte autobiográfico familiar. Transcendiendo al mero hecho estético y la teoría lingüística de los sueños, se funde con la obra de su padre, fusión que completa una trayectoria artística dando un sentido a la vida. Finalmente este trabajo nos ayuda a conocer, a valorar el arte de todas las personas carentes de celebridad: como el arte de los niños, el de los aborígenes, y el de los marginados mentales, capaces todos ellos de hacernos consciente el mundo abisal del inconsciente. Y también un padre que, en su enfermedad del olvido, desvela evidencias de los grados de conciencia, para mostrarnos que el arte, además de conocimiento, es autocuración.

Referencias

- Beckett, Samuel (2010) *Molloy*. Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-206-6066-3
- Bericat, Pedro (s/d) *Pedro Bericat* [consulta 2018-12-23] URL: <http://www.mutesound.org>
- Bourgeois, Louise (2002) *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-7738-988-0 3
- Calavia, Vicky (2017) *María Moliner: Tendiendo palabras* [consulta 2018-12-23] URL: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/maria-moliner/4428992/documental>
- Feinstein, Roni (1997) "Jasper Johns: The Examined Life". *Art In America*. ISSN: 0004-3214. Vol. 85 (4): 78-91.
- Freud, Sigmund (2017) *La interpretación de los sueños I*. Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-206-7434-6
- García, Graciela (2018) *Art brut: La pulsión creativa al desnudo*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil. ISBN: 978-84-948396-4-1
- Giedion, Sigfried (2003) *El presente eterno, 1: los comienzos del arte*. Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-206-7016-4
- Gómez Molina, Juan José [et al.] (1995) *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra. ISBN: 978-84-376-1376-5
- Jodorowsky, Alejandro (2006) *Psicomagia*. Barcelona: Debolsillo; Random House Mondadori; Siruela. ISBN: 978-84-9793-643-4
- Michaux, Henri (2018) *Escritos sobre pintura. Textos reunidos*. Madrid; San Pedro Garza García, N.L. [México]: Vaso Roto. ISBN: 978-84-948232-1-3 [Edición de Chantal Maillard]
- Moliner, María (2016) *Diccionario de uso del español*. Barcelona: Gredos; RBA. ISBN: 978-84-249-2928-2 [Edición del 50 aniversario de la primera edición]
- Royo Guillén, José Ignacio (2004) *Arte rupestre de época ibérica: grabados con representaciones ecuestres*. Castellón: Servicio de Publicaciones Diputación de Castellón. ISBN: 978-84-89944-47-3
- Sacks, Oliver (2010) *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-7338-2
- Saint Germain, Conde de [seud. Rákóczi Lipót György] (1986) *Yo Soy la Mágica Presencia. Enseñanzas del Maestro Saint Germain*. Barcelona: Humanitas. ISBN: 978-84-86003-85-2

Nuno Branco, um padre jesuíta que desenha

Nuno Branco, a draughtsman Jesuit priest

MÁRIO LINHARES*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Portugal, artista visual, ilustrador, professor e estudante de doutoramento.

AFILIAÇÃO: Urban Sketchers Portugal e Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: linhares.mr@gmail.com

Resumo: Não sendo inédito um jesuíta desenhador, o trabalho de Nuno Branco, arquiteto e padre jesuíta que o faz desde sempre com desenhos de observação, tem um foco temático desde 2014. Irá apresentar-se os desenhos realizados durante três dias na zona de Ourém levantando-se o véu sobre como o trabalho artístico a partir de textos bíblicos e outros, pode ir mais longe do que a ilustração, não ficando à superfície do seu significado, mas procurando um conteúdo mais denso, pisando territórios inexplorados e relacionando-os com o quotidiano.

Palavras chave: jesuíta / desenho / religião.

Abstract: *It's not unprecedented having a draughtsman Jesuit priest and this article will present the work of Nuno Branco, architect, and Jesuit, on-location sketcher since ever but with a thematic focus since 2014. Branco's work made during three days in Ourém region will help reveal how the artistic process based in texts (biblical and others) can go further than illustration, going deeper in its meaning, trying to link daily and on location drawing with new and unexplored territories.*

Keywords: *jesuit / drawing / religion.*

Introdução

O presente artigo resulta da investigação em Desenho sobre o tema que cruza textos bíblicos com o trabalho de artistas plásticos, realizadores ou escritores, originando exercícios de desenho de observação do quotidiano. Os exemplos que se apresentam são de Nuno Branco, nascido em 1977, licenciado em Arquitetura, mas abandonando-a pouco depois de a concluir para entrar na Companhia de Jesus em 2002, estudando depois em Coimbra, Madrid e Paris e ordenado sacerdote em 2012. A opção pela arquitectura “caiu”, mas o desenho permaneceu e acompanhou a transição para a Teologia, ao ponto de ser, hoje, a característica principal que distingue o seu trabalho entre os jesuítas. Neste momento trabalha como diretor do Centro Universitário Manuel da Nóbrega, em Coimbra.

Tendo em conta as possibilidades que o trabalho de Nuno Branco abre, optou-se por escolher os desenhos realizados entre 14 e 16 de outubro de 2016, em retiro, a partir de exercícios criados propositadamente para esses dias.

As transcrições são, por vezes, difíceis de realizar pelo que se optou por colocar (...) no lugar das palavras manuscritas em que a leitura é dúbia ou indecifrável.

1. Programa

Refere-se o contexto em que o trabalho de Nuno Branco foi produzido, não se tratando de um acontecimento pessoal, mas partilhado com um grupo que estava em retiro orientado. Participaram dezoito pessoas vindas de cidades portuguesas diferentes.

Tratava-se de um retiro de diários gráficos sob o tema “mistérios” em que o programa para os três dias implicava chegar na sexta-feira à noite a Ourém, passar todo o sábado a desenhar, terminando no terceiro dia depois de almoço (Quadro 1). Os exercícios criados foram cinco, o primeiro para a apresentação do grupo; o segundo, terceiro e quarto, especificamente para a zona de Fátima, ficando o quinto para o momento conclusivo do retiro.

Quadro 1 · Programa do retiro de diários gráficos. Fonte: própria.

14 outubro		15 outubro		16 outubro	
		09h00	Pequeno-almoço	09h30	Pequeno-almoço
		9h30	Saída para a Cova da Iria	10h30	Eucaristia 5.º Mistério
		10h15	Momento formativo: 2.º Mistério		
		10h30	Saída para desenhar		
		13h00	Almoço	13h30	Almoço
		14h30	Momento formativo: 3.º Mistério		
		15h00	Saída para desenhar		
20h00	Chegada à Casa Velha, Ourém	18h00	Momento de partilha		
20h30	Jantar	19h30	jantar		
21h30	Apresentação 1.º Mistério	21h00	Momento formativo: 4.º Mistério		
23h00	Recolhimento	22h15	Procissão das velas		
		23h00	Regresso a Ourém		
		23h45	Recolhimento		

2. Primeiro exercício — 1.º mistério

O primeiro exercício cruza um exemplo do trabalho de Sonia Delaunay, com uma passagem do primeiro capítulo do evangelho de São Mateus:

(...) «*Salve, ó cheia de graça, o Senhor está contigo.*» (...) «*Maria, não temas, pois achaste graça diante de Deus. Há-de conceber no teu seio e dar à luz um filho, ao qual porás o nome de Jesus. Será grande e vai chamar-se Filho do Altíssimo. O Senhor Deus vai dar-lhe o trono de seu pai David, reinará eternamente sobre a casa de Jacob e o seu reinado não terá fim.*» (...) «*Como será isso, se eu não conheço homem?*» (...) «*O Espírito Santo virá sobre ti e a força do Altíssimo estenderá sobre ti a sua sombra. Por isso, aquele que vai nascer é Santo e será chamado Filho de Deus.*» (...) «*Eis a serva do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra.*» (Mt 1, 26-38).

Algumas palavras estavam destacadas para conferirem pistas ao exercício de apresentação: realizar círculos inspirados pela obra de Delaunay (preferencialmente dez), utilizando copos, chávenas ou outros objetos redondos, para depois pintar ou escrever tendo por base as palavras-chave do texto. Com isto pretendia-se evitar uma apresentação tradicional, onde existe a tendência para se dizer que se é a profissão que se estudou (arquitecto, médico, engenheiro, ...) e, em alternativa, promover um discurso fora das convenções académicas: não temo...; hei-de conceber...; a minha força...; etc.

Com o texto bíblico do evangelho de São Mateus e a obra de Sonia Delaunay, a apresentação de Nuno Branco foi, inevitavelmente, muito diferente da que se referiu na introdução. O processo de construção dos círculos e escolha de palavras levou a uma reflexão escrita que, curiosamente, distingue o processo de escrever do de desenhar letras e frases mas, sobretudo, vai mais longe no que ao exercício diz respeito e sua relação enquanto sacerdote (Figura 1). Passa-se a transcrever:

1.º mistério

É impressionante como este exercício abre portas, abre o espírito, potencia a criatividade, abre e expande. Enquanto fazia este exercício ocorria-me como primeira ideia este reler que o desenho nos sugere enquanto Exame de consciência ao final do dia. Rever o dia não tem de forçosamente ser através de exame, pode ser perfeitamente através do desenho. Ia-me lembrando também que abre com indicações. Noto agora uma grande diferença: estou com o caderno sempre aberto pois a tinta precisa de secar. Fui ficando com uma ideia geral, uma composição gráfica geral que, agora ao fechar as folhas, recolhe também um significado. Exercício que esconde e se revela ao mesmo tempo. É mistério! Ver o fim, ver o todo!

Cheia de graça

é curioso desenhar letras e não escrever letras. Enquanto desenho letras, este trabalho paciente, lento e demorado, pouco comum, pouco habitual, fico-me logo nesta palavra cheia. O que me faz falta?

3. Segundo exercício — 2.º mistério

No segundo exercício, já realizado no santuário de Fátima, a base de partida para desenhar eram dois textos: um bíblico e outro de Enzo Bianchi. O primeiro, retirado do evangelho de São Lucas, fala da visita de Maria à sua prima Isabel, quando ambas estão grávidas:

Naqueles dias, Maria pôs-se a caminho e dirigiu-se apressadamente para a montanha, em direção a uma cidade de Judá. Entrou em casa de Zacarias e saudou Isabel. Quando Isabel ouviu a saudação de Maria, o menino exultou-lhe no seio. Isabel ficou cheia do Espírito Santo e exclamou em alta voz: «Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto do teu ventre. Donde me é dado que venha ter comigo a Mãe do meu Senhor? (Lc 1, 39-43)



Figura 1 · Nuno Branco, 1.º Mistério, 2016. Caneta preta e aguarela sobre caderno. Coleção pessoal de Nuno Branco. Fonte: própria.

Figura 2 · Nuno Branco, 2.º Mistério, 2016. Caneta preta, sépia e aguarela sobre caderno. Coleção pessoal de Nuno Branco. Fonte: própria.

O segundo, do prior do Mosteiro de Bose, Itália, refere-se ao mistério que é ter um Deus escondido no ventre, ainda anónimo à humanidade, mas que gera um encontro entre duas mulheres que se alegram: "Aqui o mistério é grande: mistério do Deus escondido, escondido num bebé ainda anónimo, isto é, ainda sem a imposição humana do nome, mas com um nome que agrada a Deus: Jesus, «o Senhor salva»." (Bianchi, 2015)

Estava, portanto, lançado um tópico que cruzava a divindade e a humanidade. A mulher virgem (Maria) e a mulher estéril (Isabel). A profecia e a revelação. O fruto da árvore (Eva, no Antigo Testamento) e o fruto do ventre (Maria, Novo Testamento). Uma mesma e única realidade: duas mulheres grávidas que se saúdam em alegria.

Estando no recinto de Fátima, na zona da capelinha das aparições, seria possível desenhar o encontro e entrelaçar de duas realidades, dois acontecimentos ou dois lugares em que se poderia ter a tendência para anular um em detrimento de outro? Como desenhar estas duas realidades aparentemente contrárias mas que se saúdam ou se acenam uma à outra neste lugar de fé?

A proposta é desenhar esse encontro e depois escrever por cima dez palavras ou expressões que possam ser indicativas que se está em Fátima deixando, ao mesmo tempo, lugar à hesitação relativamente ao lugar de onde provêm essas palavras: "terá ele estado em Fátima?"

Por se tratar de um caderno em harmónio com folhas desdobráveis que possibilita a realização de desenhos que se estendem de umas páginas para as outras, opta-se pode apresentar de seguida cada uma dessas páginas em detalhe (Figura 3, Figura 4 e Figura 5), transcrevendo as notas escritas, títulos e subtítulos.

2.º mistério

Como será isso. A palavra "como" desperta-me muita curiosidade e acho graça que Maria faça a mesma pergunta: como? Estou sempre no como vai ser, insisto a repensar as coisas, desafio ou (...)

A Reitoria. A luta entre o profano e o sagrado. Onde estás? Recuperar o segredo, a suspeita que estou em Fátima. Voltar a desviar o observador para datas não reconhecidas.

De 28 de novembro de 2015 a 31 de outubro de 2016

Boze Swiety

É impressionante as voltas que Fátima já levou desde os anos 90 até agora. Aprender a despedir-me dos desenhos.

(carateres asiáticos indecifráveis)

15 de fevereiro de 1926

André disse a Simão.

Horários

Schedules



Figura 3 · Nuno Branco, 2.º Mistério (detalhe), 2016. Caneta preta, sêpia e aguarela sobre caderno. Coleção pessoal de Nuno Branco. Fonte: própria.

Figura 4 · Nuno Branco, 2.º Mistério (detalhe), 2016. Caneta preta, sêpia e aguarela sobre caderno. Coleção pessoal de Nuno Branco. Fonte: própria.

A resposta ao exercício por parte de Nuno Branco é tão enigmática quanto o enunciado. Dois mundos convivem na mesma página. Aparentemente, o espaço territorial desenhado, ou seja, a geografia de Fátima, não combina com caracteres asiáticos ou datas que remetem para séculos diferentes. Até as notas escritas são um pouco vagabundas no desenho. Desencadeiam pensamentos próprios que partem dos textos, mas também da realidade observada. Na Figura 3 encontramos desenhos e textos sobrepostos. Reminiscências dos círculos do primeiro exercício também são visíveis. Uma aparente impossibilidade de arrumação parece coexistir dando à composição final (Figura 2), um sentido de conjunto que dificilmente seria este sem o enunciado inicial.

4. Terceiro exercício — 3.º mistério

O terceiro exercício, correspondente ao terceiro mistério, baseava-se somente na leitura bíblica retirada do segundo capítulo do evangelho de São Lucas onde se refere que César Augusto manda recensear toda a terra. Sabemos que Lucas, autor grego do texto bíblico, está também a fazer referências históricas, nomeando também Quirino, o governador da Síria. Recensear toda a terra parece ser uma tarefa impossível, sem concretização realística, contudo, sabemos que a fadiga alta no cumprimento de determinado serviço pode levar a feitos inimagináveis. Implica uma desinstalação do quotidiano e deslocação para territórios inexplorados, aceitando possíveis mudanças consequentes. Cita-se o texto bíblico:

Por aqueles dias, saiu um édito da parte de César Augusto para ser recenseada toda a terra. Este recenseamento foi o primeiro que se fez, sendo Quirino governador da Síria. Todos iam recensear-se, cada qual à sua própria cidade. Também José, deixando a cidade de Nazaré, na Galileia, subiu até à Judeia, à cidade de David, chamada Belém, por ser da casa e linhagem de David, a fim de se recensear com Maria, sua esposa, que se encontrava grávida. E, quando eles ali se encontravam, completaram-se os dias de ela dar à luz e teve o seu filho primogénito, que envolveu em panos e recostou numa manjedoura, por não haver lugar para eles na hospedaria. Na mesma região encontravam-se uns pastores que pernoitavam nos campos, guardando os seus rebanhos durante a noite. Um anjo do Senhor apareceu-lhes, e a glória do Senhor refulgiu em volta deles; e tiveram muito medo. O anjo disse-lhes: «Não temais, pois anuncio-vos uma grande alegria, que o será para todo o povo: Hoje, na cidade de David, nasceu-vos um Salvador, que é o Messias Senhor.» (Lc 2, 1-11)

Algumas palavras estão destacadas do texto com o objetivo de orientar a leitura. É interessante a ideia de que se completaram os dias. Quando uma tarefa está completa, o sentimento é de alívio mas, neste caso, o tempo completou-se e Maria e José ficaram numa situação de fragilidade: o filho primogénito, o



Figura 5 · Nuno Branco, 2.º *Mistério* (detalhe), 2016. Caneta preta, sêpia e aguarela sobre caderno. Coleção pessoal de Nuno Branco. Fonte: própria.

Figura 6 · Nuno Branco, 3.º *Mistério*, 2016. Caneta preta, sêpia e aguarela sobre caderno. Coleção pessoal de Nuno Branco. Fonte: própria.

primeiro filho, sinal maior de riqueza e alegria para toda a família, a novidade, tinha nascido numa manjedoura, num local simples, longe de casa, sem condições. Perante isto, tiveram muito medo, claro.

O exercício deste terceiro mistério era fazer todo o percurso dos Valinhos, ainda em Fátima, seguindo as pistas e mensagens dos pastorinhos. Nesse percurso, qual caminho de José e Maria de Nazaré até Belém, o tempo gasto até se “completarem os dias” seria um mistério. Havia que entrar nos campos de oliveiras, deixar-se apanhar pelo medo do desconhecido e desenhar tudo o que fosse primogénito, novidade, imprevisibilidade, mesmo nos locais mais simples ou de difícil acesso. No final, deveriam colocar-se dez pinceladas de cor e um frase retirada do evangelho, para que o desenho e o texto se articulassem.

Apresentam-se, de seguida, ampliações da composição final (Figura 6) de Nuno Branco (Figura 7 e Figura 8), bem como as transcrições das suas notas escritas e títulos.

Uns pastores que pernoitavam nos campos

Parece que à medida que crescemos na fé, nos afastamos dos Pastorinhos, da mesma maneira que aos adultos não se dá a ler a “Bíblia ilustrada para crianças.” Pergunto o que é que um pastorinho tem para ensinar a mim, pastor da Igreja? Padre.

3.º mistério

Cada qual à sua própria cidade

*Este caminho não é de silêncio, nem se pode esperar isso das pessoas, mas dá pena que nem aqui haja silêncio. Falta **Silêncio**.*

A palavra noite que se repete várias (vezes): “pernoitaram” e “durante a noite”. Porque será que me tocou a palavra noite? Está agora praticamente a anoitecer. São 18h26 e é a altura indicada para desenhar, rezar, estar em silêncio, deixar-me tocar por este espaço.

Guardando os seus rebanhos durante a noite.

E tu? Sofres muito? Não desanimes.

Nossa Senhora 13.06.1917

Casa dos pastorinhas Francisco e Jacinta Marto. Não me tinha dado conta que (...) da ir. Lúcia. Não se (...) na casa dos pastorinhas a razão, fé, (...) os medos de fé (...) e estar lá sozinho.

O desenho é o que me dá licença para entrar no mistério, quando poderia parecer o contrário: ficar à superfície, na epiderme.

Francisco e Jacinta

Analisando a composição final deste exercício (Figura 8), assinala-se a conciliação entre desenhos de espaços exteriores e interiores, assim como

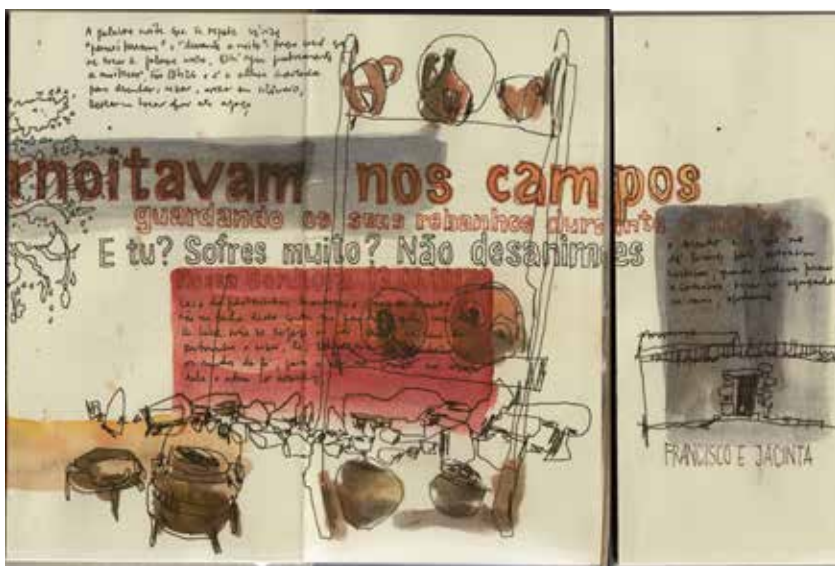
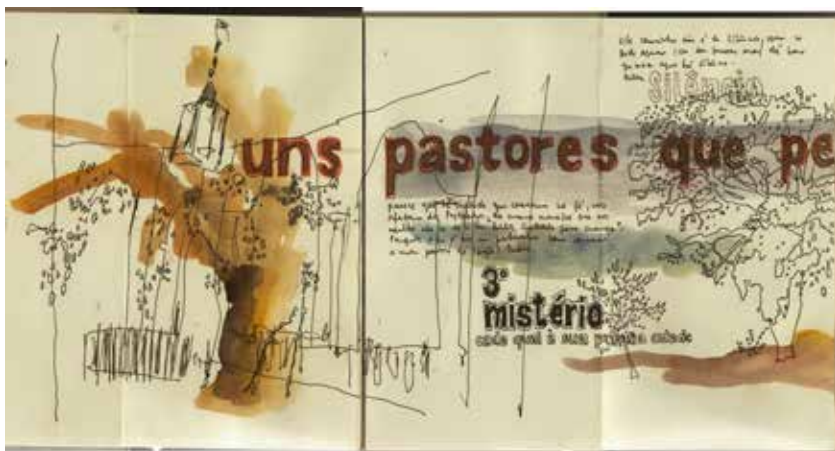


Figura 7 · Nuno Branco, 3.º *Mistério* (detalhe), 2016. Caneta preta, sêpia e aguarela sobre caderno. Coleção pessoal de Nuno Branco. Fonte: própria.

Figura 8 · Nuno Branco, 3.º *Mistério* (detalhe), 2016. Caneta preta, sêpia e aguarela sobre caderno. Coleção pessoal de Nuno Branco. Fonte: própria.

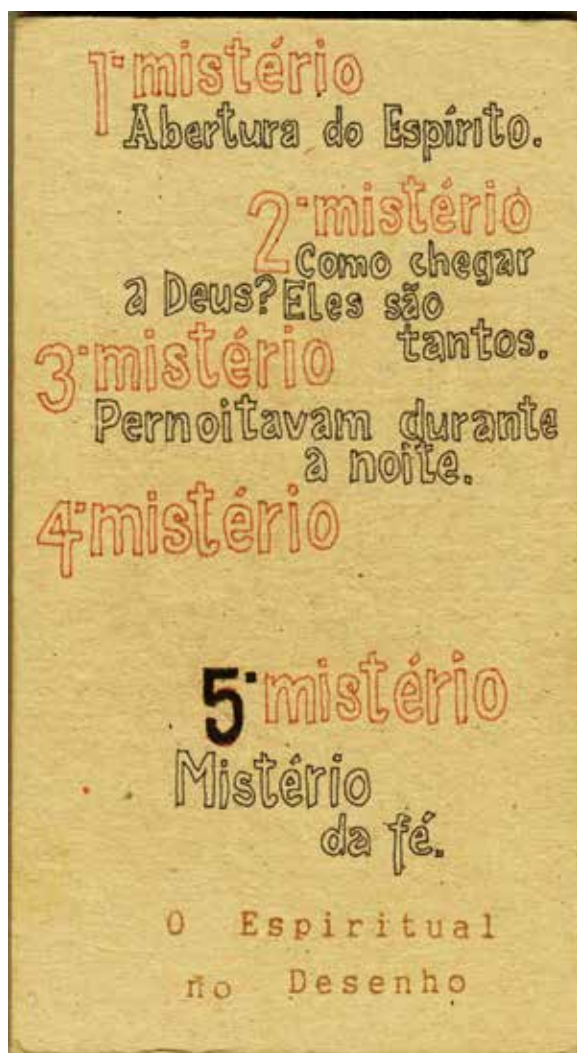


Figura 9 · Nuno Branco, 4.º *Mistério*, 2016.
Caneta preta, sépia, aguarela e cera de vela sobre
caderno. Coleção pessoal de Nuno Branco.
Fonte: própria.



Figura 10 · Nuno Branco, Contra-capa de caderno, 2016. Caneta preta e sépia sobre caderno. Coleção pessoal de Nuno Branco. Fonte: própria.

referências a frases escritas no caminho dos Valinhos, articulados com textos de reflexão pessoal e íntima. Com este exemplo, torna-se evidente o referido na introdução deste artigo, ou seja, que o desenho feito a partir de observação tendo por base os textos bíblicos (e outros) ganha um sentido ímpar de profundidade e intimidade.

5. Quarto exercício — 4.º mistério

Sendo a procissão das velas uma das cerimónias mais conhecidas das celebrações em Fátima, este exercício procurava explorar o desafio de desenhar à noite, mas também a incorporação de um material característico da procissão: a cera das velas das promessas dos fiéis.

Utilizaram-se dois textos bíblicos de base para a proposta de exercício: a apresentação de Jesus menino no templo de Jerusalém, do segundo capítulo do evangelho de São Lucas; e o versículo oito do capítulo oitavo do evangelho de São João, que fala de uma luz que não ilumina apenas o mundo, mas também a vida: “Eu sou a luz do mundo, quem me segue não anda nas trevas, mas terá a luz da vida.” (Jo 8, 12)

Quando se completaram os oito dias, para a circuncisão do menino, deram-lhe o nome de Jesus indicado pelo anjo antes de ter sido concebido no seio materno. Quando se cumpriu o tempo da sua purificação, segundo a Lei de Moisés, levaram-no a Jerusalém para o apresentarem ao Senhor, conforme está escrito na Lei do Senhor: «Todo o primogénito varão será consagrado ao Senhor». (Lc 2, 21-23)

A utilização da vela através dos pingos de cera iluminou o resultado final, destacando o objetivo do exercício: que desenho pode mostrar a apresentação ou iluminação de Jesus na vida dos crentes?

A resposta de Nuno Branco (Figura 9) é, mais uma vez, abrangente: o Cristo na cruz convive na mesma página que a multidão de fiéis. O desenho interliga-se através dos títulos e dos pingos de cera. Entender um messias que morre na cruz é um mistério tão grande que pode levar a um virar as costas, algo que só a fé pode unir.

6. Quinto exercício — 5.º mistério

O quinto exercício, por ter sido realizado durante a Eucaristia, não tem exemplos do Nuno Branco, contudo, apresenta-se a contra capa do seu caderno, pois é possível encontrar uma síntese escrita de todos os exercícios.

Conclusão

Desvenda-se o sentido dos mistérios e dos exercícios que insistentemente referiam a tarefa de incluir dez elementos: estando em Fátima, os cinco exercícios de desenho representavam os cinco mistérios do terço católico. As leituras referenciadas são as dos mistérios gozosos, as da alegria. As dez tarefas simbolizam as dez ave-marias que se rezam no terço. O objetivo deste retiro era mostrar que se pode rezar através do desenho, durante a sua construção e como ponte de reflexão.

Dois anos depois da realização destes desenhos, foi solicitado ao Nuno Branco uma breve análise ao trabalho realizado, que se transcreve de seguida:

Passados estes anos, algumas notas sobressaem quando volto a pegar nos desenhos e a ler as notas (às vezes, elas próprias indecifráveis) que os acompanham:

— Foi um exercício genuíno e verdadeiro que decorreu de um encontro com Deus, em ambiente de oração, recolhimento e algum silêncio e que ganhou visibilidade e expressão através do desenho. Como se o desenho fosse a palavra mais ajustada para falar de um encontro.

— Os meus desenhos não são um património que me pertença. Fui que os gerei e criei, acompanhei, dei-lhes forma, mas ao publicarem-se deixam de me pertencer. Mostrar um desenho, torna-me pobre. Porque o que, eventualmente, tocará as pessoas através do desenho já não sou eu.

— *Esta pobreza liberta-me de um certo pudor entre o revelar-se e o esconder-se, entre o mostrar-se e o resguardar-se. O desenho vem lembrar este paradoxo da vida cristã em que duas coisas contrárias coabitam simultaneamente fazendo uma realidade ser e não ser ao mesmo tempo: eu sou o autor dos desenhos, mas eles não me pertencem; revelo-me escondendo-me; digo sem dizer. Desenhando. Talvez por isso, a imagem e o desenho estejam autorizados a falar de um Deus também Ele dado a conhecer no seu paradoxo: Deus uno e trino; Jesus Deus e Homem, Maria Virgem e Mãe.*

Sabendo que a história da arte está repleta de exemplos de obras que ilustram os textos bíblicos, acredita-se que a sua esmagadora maioria é “apenas” isso mesmo, uma ilustração mimética do que a narrativa sugere. Com este artigo pretende-se mostrar como o conteúdo dos textos bíblicos pode gerar um novo modo de criação, alicerçado no quotidiano, no desenho de observação e articulado com a cultura e história pessoal de cada autor.

Referências

Bianchi, Enzo (2015) *Il grande misterio della Visitazione* [Consult. 2018-01-03]
Disponível em URL:

<https://www.monasterodibose.it/preghiera/vangelo/10081-il-grande-mistero-della-visitazione>

SELF-HELP de Maia Horta: a autorrepresentação como dispositivo de empoderamento e autodefinição

*Maia Horta's SELF-HELP: self-portrait as a device
of empowerment and self-definition*

CECÍLIA CORUJO*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), estudante de doutoramento. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: ceciliacorujo4@gmail.com

Resumo: Elegendo a série de autorretratos "SELF-HELP" (2014-2016) de Maia Horta como objeto de estudo observa-se, neste texto, como estas pinturas, materializam, na sua variedade, uma subversão da típica representação, formatizada e unidimensional, do sujeito feminino nas redes sociais. Analisa-se, através de um pensamento feminista, como este conjunto de imagens contraria História do autorretrato e desconstrói o mito romântico do artista-gênio. Argumenta-se que a autorrepresentação pode ser uma afirmação das multiplicidades e divergências do Eu.

Palavras chave: Autorretrato / selfie / pintura / história de arte / feminismo.

Abstract: *Choosing Maia Horta's series of self-portraits "SELF-HELP" (2014-2016) as the object of study, one observes how these paintings materialize, in their variety, a subversion of the typical, one-dimensional representation of the female subject in the social media virtual networks. It is analyzed, through a feminist thought, how this set of images contradict the History of self-portraiture and deconstruct the romantic myth of the artist-genius. It is argued that self-representation can be an affirmation of the multiplicities and divergences of the Self.*

Keywords: *Self-portrait / selfie / painting / history of art / feminism referencing.*

Introdução

Maia Horta, artista luso-alemã, nasce em Timor-Leste em 1974. Vive em Lisboa e muda-se para Washington D.C. em 1985. Maia Horta conclui a sua licenciatura em Artes Visuais e Literatura Comparada na Universidade de Maryland, após o que se muda brevemente para Berlin, regressando finalmente a Lisboa, onde conclui o Mestrado em Pintura, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Vive, trabalha e expõe em Lisboa.

A artista desenvolve seu trabalho artístico, maioritariamente, através da pintura a óleo e da representação da figura humana. Autodefinindo-se como pintora, a autora identifica-se com uma linguagem considerada tradicional e com um processo deliberadamente manual e solitário. No entanto, Horta vê na pintura figurativa um instrumento válido para expressão do um imaginário pessoal, crítico e plenamente contemporâneo. O processo de Maia Horta alinha e identifica-se com o de artistas atuais como Mamma Andersson, Michaël Borremans ou Rosa Loy.

Observa-se que a artista pega formal e tematicamente na pintura e de forma ativa e crítica e subverte a História desta prática. Horta debruça-se sobre discussões sociais e artísticas relevantes para a atualidade: a identidade de género, a construção e normatização social da imagem da mulher e a fetichização masculina do seu corpo ao longo da História de Arte são algumas das temáticas que atravessam toda a sua produção plástica. Esta é uma produção que, ideologicamente, se alinha com o pensamento feminista e que tenta expressar a relevância da Mulher enquanto artista: pensar, apropriar-se e (re)significar a sua própria imagem e a prática da pintura, uma prática historicamente masculina. O trabalho da autora luso-alemã alude à importância da mulher, enquanto artista, poder gerar novas representações imagéticas do seu corpo e do mundo que o rodeia. Estas preocupações são explicitamente visíveis nas séries de pinturas de pequeno formato *Art Lovers* (2011) (Figura 1) e *Posh Lust* (2013) (Figura 2, Figura 3) que se apropriam de obras icónicas como *Olympia* (1863) de Manet, *L'Origine du Monde* (1866) de Courbet ou *Iris, Messenger of the Gods* (1891) de Rodin e atualizam o seu contexto, tanto expositivo como comercial. Como afirma Ruth Rosengarten, no seu ensaio *Look, See: Maia Horta's Little Acts of Voyeurism* (2014):

In the series posh lust that followed Art Lovers, Maia focused more closely on forging links or contiguities between the displayed nude in western art, and the commercial circuits that lead from studio to auction house, circuits that run between private and public spaces. If the studio is traditionally a place of solitary activity and possible poverty, the auction house is a location of 'posh lust. (...) [...] Underpinning the project is a conceptual framework that harnesses Maia's readings around the art market (with special focus now on the auction

house and on gender discrepancy in sales of art) to her ticklish fascination with image appropriation on the one hand, and with the extent to which the eroticized female body adds value to works of art on the other (Rosengarten, 2014:4).

1. Autoajuda: a selfie e o ideal feminino

Após uma breve introdução ao trabalho plástico de Maia Horta, interessa, neste momento, introduzir o objeto de estudo que deu origem a esta reflexão: a série *SELF-HELP* (2014 —), um conjunto de autorretratos da artista. Este conjunto consiste, até agora, em 28 pinturas de pequeno formato (38x28 cm), óleo sobre papel, com composições mais ou menos estandardizadas em que a artista se posiciona no centro da imagem, sem uma grande definição de fundo ou de contexto. Observando-se uma simplicidade material e formal, estes trabalhos são chamam a atenção pelas imagens peculiares que representam. Numa diversidade e multiplicidade de retratos, inquietantes no seu desdobramento, a artista mostra-se tanto cansada, a fumar (Figura 4), a fazer um *pirete* com os dedos, com barba, a cheirar o sovaco, vulnerável, no banho, lavada, de touca com creme facial (Figura 5), transformada em pintura, de cara tapada, assustada, feliz e ao sol (Figura 6), etc. Importa fazer esta descrição para se sublinhar a pluralidade inerente a estes autorretratos e perceber como estas pinturas, no seu conjunto, desafiam — num contexto artístico — os estereótipos da autorrepresentação na Pintura e — num contexto social — rejeitam uma unificação, normatização e formatação da identidade do Eu. Pergunta-se se autorando, materializando e mostrando a(s) sua(s) realidade(s) em *AUTOAJUDA* Horta expande a típica representação artística e social da Mulher e contraria a significação feminina idealizada pelo autor masculino.

Tendo-se partilhado estúdio com a artista e conhecendo-a pessoalmente, foi possível observar de perto o processo criativo que deu origem ao trabalho aqui analisado. Tendo como referente imagético *selfies* privadas, capturadas diariamente, no telemóvel, pela autora, esta série de autorretratos exprime, através do seu carácter diarístico e íntimo, uma profusão de emoções, estados e sensações contraditórios. Pensa-se que esta ambivalência não é mais do que a consequência de uma procura enérgica, por parte de Horta, por uma exposição sincera e honesta da sua identidade. Esta é uma irresolução que reflete e manifesta a complexidade humana, a *tridimensionalidade da personagem*, uma tridimensionalidade que falta, muitas vezes, nas representações culturais do sujeito feminino, como alerta avidamente o trabalho da autora.

Oscilando entre o alheamento (Figura 7), a provocação, a paródia (Figura 8) ou o absurdo (Figura 9), é possível perceber como *SELF-HELP* e a sua ligação ao conceito de *selfie*, funcionam como uma subversão da performatividade



Figura 1 · Maia Horta, *Baldy and Bushy*, 2011. Óleo s/ tela, 22x27cm. Coleção privada. Fonte: www.maiahorta.com/artLovers-momm.html

Figura 2 · Maia Horta, *Some like it hot*, 2013. Óleo s/ papel. 13 x 50 cm Fonte: www.maiahorta.com/posh-lust.html

Figura 3 · Maia Horta, *She works hard for the money*, 2013. Óleo s/ papel. 13 x 50 cm Fonte: www.maiahorta.com/posh-lust.html



Figura 4 · Maia Horta, *Self-destructive*, 2014. Óleo s/ papel, 38x28cm.

Coleção privada da artista Fonte: <https://www.maiahorta.com/self-help.html>

Figura 5 · Maia Horta, *Self-observation*, 2014. Óleo s/ papel, 38x28cm.

Coleção privada da artista Fonte: <https://www.maiahorta.com/self-help.html>

Figura 6 · Maia Horta, *Self-amusement*, 2016. Óleo s/ papel, 38x28cm.

Coleção privada da artista Fonte: <https://www.maiahorta.com/self-help.html>

Figura 7 · Maia Horta, *Self-reluctant*, 2016. Óleo s/ papel, 38x28cm.

Coleção privada da artista Fonte: <https://www.maiahorta.com/self-help.html>

Figura 8 · Maia Horta, *Self-exaltation*, 2016. Óleo s/ papel, 38x28cm.

Coleção privada da artista Fonte: <https://www.maiahorta.com/self-help.html>

Figura 9 · Maia Horta, *Self-denial*, 2017. Óleo s/ papel, 38x28cm. Coleção

privada da artista Fonte: <https://www.maiahorta.com/self-help.html>

vazia das autorrepresentações estandardizadas nas e pelas redes sociais. *AUTOAJUDA* insurge-se face à consecutiva pressão social e virtual por uma autorrepresentação unidimensional, normativa, modelo, apenas feliz e irreal — é um afrontamento à influência da publicidade, ao seu mercantilismo, e à circular e nociva propagação de uma imagem ideal. *AUTOAJUDA* não corresponde a um padrão, como exemplifica Rosengarten, comentando a presença virtual da artista: “In Maia Horta’s (...) social media, there is an impish, derisory wish to explode and undermine not only gendered expectations and viewing conventions, but also the market conditions that facilitate and sponsor these positions.” (2014:5)

1. Uma contenda: a Mulher à conquista da prática pictórica

Esta série de autorretratos que não projetam, em termos sociais, o lado mais fotogénico da autora e que parecem provocar diretamente o espectador são também um comentário à própria tradição ocidental da pintura e à *imagem do artista*. Argumenta-se que estas pinturas, que são formal e tecnicamente convencionais e que revelam um forte deleite, por parte da autora, num exercício de pura pintura [na tradução de texturas, cores e plasticidade, (ex: Figura 7 e Figura 5)], destabilizam a tradição e imagem secular, referidos na frase anterior.

De que forma Maia Horta se insere, seguindo o pensamento feminista, que se iniciou nos anos 70, e o exemplo de pintoras como Frida Khalo, Eva Schulze-Knabe, Paula Rego ou Marlene Dumas, numa linguagem construída pelo autor masculino, construída pela visão deste enquanto sujeito? É possível negociar uma voz própria, um espaço livre de constrangimentos, num dispositivo artístico e de conhecimento que foi historicamente estruturado para *ver* a mulher, não como autor mas como objeto, como o *Outro* (sempre presente mas sempre fetichizado)? Como analisa extensamente Marsha Meskimmon no seu livro *The Art Of Reflection: Women Artist’s Self-Portraiture In The Twentieth Century*: “To what extent is it possible to enunciate a truly different position when you are always already within the structures which mark your difference?” (1996:8). Pensa-se que é importante levantar estas questões, mesmo que aqui não obtenham uma resposta aprofundada, porque fazem parte, não apenas das já descritas temáticas de Maia Horta, mas também da contenda intrínseca que move, e excita, a sua prática artística. A autora deseja entrar na conversa, deseja representar e auto definir-se através de uma subversão e desdobramento da História e, ao fazê-lo, atua e intervêm politicamente na re-representação da Mulher. Como afirma Meskimmon, e, de certa forma, todas as artistas que continuam a praticar a pintura, especialmente a centrada na autorrepresentação:

The Art of Reflection argues not for a new language, but for new and alternative ways of using the one which already exists. Each of the self-portraits acts both within its own particular context (of place, period, medium) and within the wider context of the representation of 'women.' (1996:7)

3. O Heroi: uma breve história sobre o pintor excepcional

A reminder that literature and art can also help us fail at empathy if it sequesters us in the Boring Old Fortress of Magnificent Me. (Solnit, 2015)

Importa, neste momento, através de uma muito breve contextualização do surgimento do auto retrato, perceber como *SELF-HELP* exemplifica [traduzindo o pensamento pós-moderno sobre o autor (Foucault, 1984) e sobre a identidade fragmentada (Guiddens, 2001)] uma discordância com a imagem disseminada pelo pintor e do mito, que lhe se sobrepõe, do génio melancólico, único, digno, sério e masculino.

O Autorretrato tem o seu início no Renascimento com mudança do estatuto do artista, que passa de mero artesão a homem das artes liberais. Espera-se, então, que o jovem artista receba uma vasta educação, que viaje e domine, assim, diferentes áreas do conhecimento (matemática, perspetiva, anatomia, história, etc.). No entanto, esta proposta de versatilidade educativa não era abrangente e impunha-se como impensável ou inatingível, salvo raras exceções, à Mulher do século XV-XVI (Harris; Nochlin, 1977). É também na consequência da passagem do Sistema Feudal para o Capitalismo e do aumento das cidades e do tempo livre, que a Mulher consegue algumas oportunidades para aceder à educação e ao mundo artístico. No entanto, ao mesmo tempo, que estas oportunidades se propiciaram, outras imagens e ideias sobre o papel da Mulher foram sendo disseminadas pela igreja católica e pelo patriarcado burguês. Estas ideias idealizaram e regulamentaram fortemente o papel da Mulher, como esta se devia parecer e comportar. Essencialmente feminina a Mulher devia ser: passiva, dócil, silenciosa, privada e modesta. Estas virtudes não perfazem o que era necessário para ter sucesso enquanto artista, opondo-se, claramente, aos adjetivos usados, na altura, para descrever as grandes obras dos irreverentes autores. Constrói-se, desta forma, uma oposição binária entre o conceito de Mulher e o conceito de Artista, que é epitomizado pela antiga oposição entre Criador e Musa (Jacobs, 1997). Os autorretratos até ao século XVIII são na sua maioria, um reflexo transparente destas ideias e reforçam o novo poder individual adquirido pelos artistas Renascentistas.

Mas é talvez com o Romantismo que o mito do *Génio Excepcional* se entranha



Figura 10 · Maia Horta, *Self-involved*, 2015. Óleo s/ papel, 38x28cm.

Coleção privada da artista Fonte: <https://www.maiahorta.com/self-help.html>

Figura 11 · Maia Horta, *Self-reliance*, 2014. Óleo s/ papel, 38x28cm.

Coleção privada da artista Fonte: <https://www.maiahorta.com/self-help.html>

Figura 12 · Fotografia, capturada por Maia Horta, do seu estúdio e publicada no seu facebook. Nesta imagem é possível ver o processo imagético da obra SELF-HELP. Fonte: <https://www.facebook.com/maia.horta.7>

na cultura ocidental, o culto da personalidade, vivida e boémia e o génio incompreendido, visionário e fora do seu tempo. Este é um mito que vê nas figuras de Picasso ou Van Gogh o seu arquétipo e que está presente no nosso inconsciente e continua a ser representado incessantemente pela cultura popular. Como explica Meskimmon: "It is because the artist ceased to have economic power that we invested in the image" (1996:20) O artista começou a vender não apenas a sua obra mas também uma ilusão da sua personalidade e do seu estilo de vida. As obras eram produtos de uma visão *especial* e de uma experiência fora do comum, fora do familiar, fora da vida familiar. O artista investia poder na sua marginalidade (Meskimmon, 1996). A obra não era analisada como também consequência do género e posicionamento socioeconómico e geográfico do seu autor, *estava acima*. Consequentemente ao investir-se nesta imagem do autor, os fatores e o contexto que proporcionaram o sucesso de uma obra, escapam-nos (Meskimmon, 1996).

Christine Battersby afirma reflectindo sobre a relação entre artista, génio e virilidade: "The genius can be *all* sorts of men but he is always a "Hero", and never a heroine." (*apud* Meskimmon:20).

Finalmente, pensa-se que a obra *Self-involved* (2015) (Figura 10) e *Self-reliance* (2014) (Figura 11) de *SELF-HELP*, onde a autora se representa, com toda a seriedade, de barba e de boné, onde inscreve "BANANAS", parodiam, conscientemente, o conceito de artista acima descrito: tanto na sua suposta virilidade assim como no seu especto *cool* (importante no contexto artístico contemporâneo). Esta estratégia de subversão, através do *crossdressing* ou do impersonar humorístico do artista masculino, foi utilizada, várias vezes, por artistas modernas e contemporâneas, como exemplificam: Frida Khalo em *Self-portrait with cropped hair* (1940), Rosy Martin (em colaboração com Jo Spence) em *Dapper Daddy* (1986) ou os anúncios de Lynda Benglis (1974), publicados na Arte Forum.

Considerações finais

Talvez, com mais relevância, o que Maia Horta consegue afirmar através de *AUTOAJUDA* (Figura 12) é que não é uma heroína, ou melhor — que não o é todo tempo. No conjunto das suas posições representadas, viajando entre a fantasia e a mais sincera das realidades, entre o desejo de ser pintora a tempo inteiro, as férias ao sol e o cansaço, a artista consegue expor as complexidades do seu contexto. A autora negocia publicamente as variantes da sua identidade, que se desdobra em mulher, artista, trabalhadora, mãe, filha, etc., Expondo-se, íntima e publicamente nesta série de autorretratos, Horta explora como a prática

da pintura pode ser, não apenas um espaço de autorreflexão, mas também, um espaço de discussão contemporâneo — um campo aberto às representações das multiplicidades do Eu — um campo que deve ser apropriado por todos e permanentemente transformado.

Referências

- Foucault, Michel (1984). "What Is an Author?." in *The Foucault Reader*, Ed. Rabinow, Paul. New York: Pantheon Books.
- Giddens, Anthony (2001). *Modernidade e Identidade Pessoal*. Oeiras: Celta Editora.
- Harris, Ann Sutherland; Nochlin, Linda (1977). *Women Artists: 1550 — 1950*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art
- Jacobs, Fredrika H. (1997). *Defining the Renaissance Virtuosa: Women Artists and the Language of Art History and Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marsha, Meskimmon (1996). *The Art Of Reflection: Women Artists' Self-Portraiture In The Twentieth Century*. New York: Columbia University Press
- Nochlin, Linda (1988). *Women, art, and power: and other essays*. New York: Harper & Row.
- Parker, Rozsika; Pollock, Griselda (2013). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: I.B. Tauris
- Rosengarten, Ruth (2014). *Look, See*: [on-line] *Maia Horta's Little Acts of Voyeurism* [1 Julho 2015]. [consulta 03-01-2019] disponível em <http://ruthrosengarten.com/look-see-maia-hortas-little-acts-of-voyeurism/>
- Solnit, Rebecca (2015). *Men explain Lolita to me*: [on-line] In *Art makes the world and it can break us* [17 Dezembro 2015]. [consulta 03-01-2019] disponível em <https://lithub.com/men-explain-lolita-to-me/>

José Patrício e seus jogos infinitos

José Patrício and his infinite games

RAQUEL SAMPAIO ALBERTI*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, artista visual, designer gráfico.

AFILIACÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Rua Senhor dos Passos, 248, Bairro Centro, Porto Alegre / RS, CEP 90020-180, Brasil. E-mail: raquelalberti@gmail.com.br

Resumo: Este artigo propõe uma análise de parte da produção de José Patrício (Recife/PE — 1960) que tem como material as peças de dominó, colocando a forma modular e a construção através de um sistema em diálogo com as surpresas que ocorrem a medida que se dá a instauração dos trabalhos. Esta análise também busca olhar mais atentamente para o gesto repetitivo que se desdobra no tempo, em uma ação que parece ultrapassar os contornos das obras e potencialmente se estender ao infinito.

Palavras chave: José Patrício / dominós / jogos / repetição.

Abstract: *This article proposes an analysis of part of the production of José Patrício (Recife/PE — 1960) whose material are domino pieces, putting the modular form and the construction through a system in dialogue with the surprises that may occur once the work is executed. This analysis also aims to look more closely at the repetitive gesture that unfolds in time, in an action that seems to surpass the contours of works and potentially extend to the infinite.*

Keywords: *José Patrício / dominoes / games / repetition.*

Introdução

José Patrício é um artista brasileiro que em seu trabalho utiliza, desde a década de 1990, objetos populares feitos em série, como dados, botões e pregos. Fora de sua função original de uso, esses materiais são selecionados essencialmente por seus aspectos formais. A partir dessa escolha, um dos elementos mais recorrentes em suas obras são as peças de dominó.

Em montagens como as da série *112 Dominós* (Figura 1), o artista determina regras combinando a numeração aparente nas peças a uma lógica matemática, na forma de uma instrução a ser seguida para execução de cada obra. As obras têm, em sua maioria, a forma de uma espiral quadrada, em que quatro peças são posicionadas no centro, de forma a deixar um pequeno quadrado vazio, e todas as seguintes seguem postas uma após a outra até chegarem ao tamanho final definido de antemão. Essas determinações geram imagens imprevistas, que configuram-se ao longo da sua construção. O resultado formal é semelhante a grandes mosaicos, ou tapetes nas montagens no chão, em que se destacam as qualidades cromáticas e gráficas do material.

Sob certa influência formal do Concretismo brasileiro, os trabalhos de José Patrício trazem a tensão entre a ordem e a possibilidade do acaso, e confirmam que mesmo a mais rígida das normas pode ter potencial para a expressividade.

1. Jogos poéticos

O artista americano Sol Lewitt, a partir de 1968, começou a escrever instruções para desenhos a serem executados diretamente na parede, a chamada “Drawing series” (Figura 2). Nessas instruções, elementos básicos — linha vertical, horizontal, diagonal esquerda e diagonal direita — são arranjados segundo algumas diretrizes: reta e não reta, tocando e não tocando, sólida e quebrada, quadriculada e arqueada, em uma enorme série de combinações possíveis a serem construídas dentro de módulos quadrados.

Na Arte Conceitual, cujas premissas estão cunhadas em ensaios escritos por Lewitt, a ideia ou conceito deveria ser o aspecto mais importante do trabalho — e assim, em sendo as decisões tomadas todas de antemão, a execução desses desenhos seria uma etapa menos importante.

Mas, em verdade, por conta de sua natureza impermanente — já que são feitos para serem executados na parede e o que é vendido é o direito de uso da ideia —, cada desenho é único. Além disso, algumas instruções são em algum grau abertas a interpretações. Assim, cada pessoa que lê as entende a sua maneira, e isso permite que cada montagem seja em algum aspecto diferente das demais. É na execução dos desenhos que realmente acontece a obra.

De forma semelhante, as instruções de José Patrício apontam a maneira como os fragmentos serão ordenados a fim de construir uma unidade. Mas cada montagem tem peculiaridades. Uma parte dos trabalhos construídos com os dominós, por exemplo, é feita diretamente no chão, com as peças perfiladas umas às outras sem cola, só posicionadas. Não são só efêmeras porque serão desmontadas após um tempo, mas também porque são um arranjo frágil, que pode por acidente ser facilmente desfeito.

Assim como em um jogo, esse tipo de trabalho segue regras ao mesmo tempo em que conta com a casualidade. No caso dos trabalhos de Patrício, alinham a precisão dos números ao jogo poético das suas representações pictóricas, e fazem uso do elemento formal da espiral para estender as combinações mais rígidas (as sequências numéricas determinadas pelas instruções) à sorte das possibilidades que só se confirmarão quando o trabalho for efetivamente realizado.

O mesmo número, que pode ser o condutor da dedução e da consequência, das fórmulas matemáticas e do rigor lógico, pode ser também o agente do jogo, do lugar onde a chance interfere e quebra as expectativas da ordem e do equilíbrio (Canongia, 2000:18).

Para Gadamer (1999: 111), o jogo é uma construção que acontece naturalmente, é parte da natureza do homem, e é um puro “representar-se a si mesmo.” E o jogo em sua forma original, por existir espontaneamente e sem finalidade, fornece um modelo para a relação dos seres com a obra de arte. Dentro desse sistema, a arte possui um sentido de mediação. O autor ressalta que, na arte, o sujeito do jogo não são os jogadores, mas a própria obra, que persevera. Assim, o sujeito do jogo é sempre o próprio jogo que, através dos que jogam, ganha representação.

2. Ao infinito

Por ocasião da III Bienal do Mercosul, que acontece em Porto Alegre/RS, em 2000, José Patrício apresentou um trabalho intitulado “Dominós”, de peças claras com pontos pretos (Figura 3). Essa obra foi instalada no chão, e obedecia a uma sequência que começava com uma peça sem nenhuma “bolinha” (0-0), seguia para as peças com a inscrição representando 0-1, em seguida para as peças com 0-2, e assim sucessivamente até chegar às peças com os números 6-6, e repetia então a mesma sequência ao contrário. A espiral final tomava conta de quase toda extensão da ala onde estava montada, e parecia à espera de mais peças a fim de cobrir todo espaço expositivo.

Na série de trabalhos chamada “From point” (1972-84), o artista coreano Lee Ufan confere uma sequência de pinceladas à tela de forma que a tinta

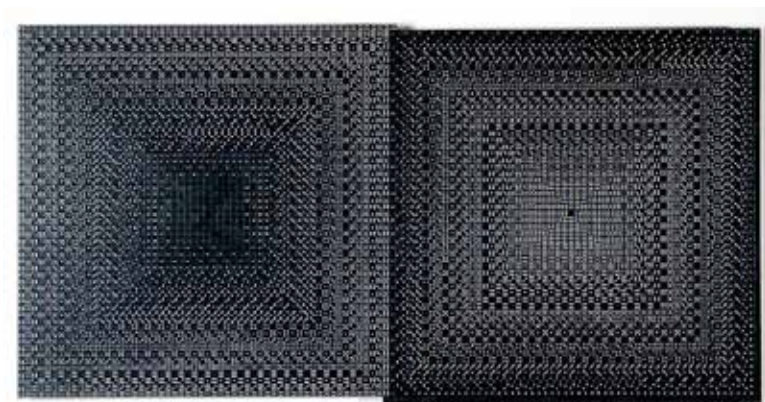


Figura 1 · José Patrício: *Cento e doze dominós*, 1998.
Fonte: Sérgio Guerini/Itaú Cultural, disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10147/jose-patricio>
Figura 2 · Sol LeWitt: "Focus: Sol LeWitt" no MOMA, 2008. Fonte: foto de Thomas Griesel, disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/305?>

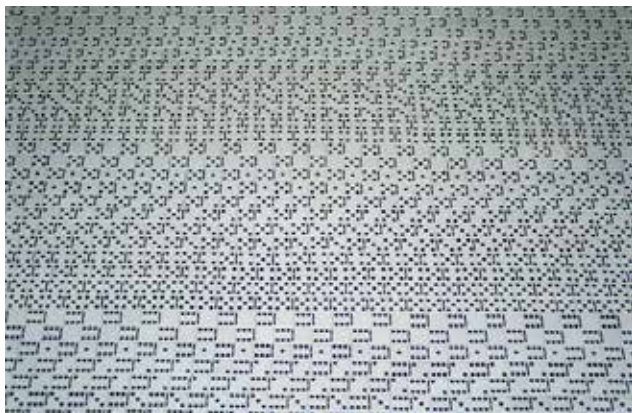


Figura 3 · José Patrício: *Dominós* (detalhe), 2001.

Fonte: própria

Figura 4 · Lee Ufan: *From point*, 1976. Fonte: Kukje

Gallery, disponível em <https://news.artnet.com/art-world/lee-ufan-verifies-denies-forgeries-540461>

contida no pincel vai esmaecendo, formando assim uma série de “pontos” uns ao lado dos outros, perfilados (Figura 4). Quando a tinta acaba, Ufan recarrega seu pincel com o azul vibrante e repete o procedimento — e assim o faz, sempre da esquerda para a direita, até completar a tela. Em alguns trabalhos, esse procedimento é feito em linhas, mas há os que são espirais e também espirais quadradas. Através das marcas e do gesto que se repete ritmicamente, entendemos a passagem do tempo da fatura ali registrado.

Como acontece nos trabalhos de José Patrício, esse gesto repetitivo que confere ritmo ao trabalho, aliado à forma espiralada, são a tônica que faz com que possamos olhar para as obras finalizadas e sentir que elas podem continuar, se desdobrar em um movimento sem fim.

Pode-se considerar que o movimento circular da espiral, a partir do seu ponto original, prolonga-se virtualmente ad infinitum. Conectando a unidade e a multiplicidade, a espiral revela-se como elemento fundamental para a estruturação das obras (Bezerra Sobrinho, 2014:98).

Conclusão

O estabelecimento de regras estritas no trabalho de José Patrício com os dominós esconde a tensão entre o rigor e o lúdico, e se abre às possibilidades dos arranjos pictóricos que se desvelam à medida que as instruções são executadas. Entre o formalismo e a expressividade gráfica se configura o jogo poético, e o sujeito desse jogo, a própria obra, ganha corpo a partir dessa ambiguidade. O gesto que se repete por centenas de vezes inscreve o cadenciamento das peças em um movimento que adquire ritmo e nos conduz, de dentro para fora das espirais, à possibilidade do infinito.

Referências

- Bezerra Sobrinho, José Patrício (2014) *Dos imperativos da ordem à afirmação do acaso em Ars Combinatoria*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais, 2014, 162pp. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. [Consult. 2019-03-01] Disponível em URL: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13053>
- Canongia, Lígia (2000) “José Patrício e o lugar instável.” *Catálogo da exposição Lugar instável*. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.
- Catálogo III Bienal Mercosul (2001). Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.
- Crooke, Lynne (2006) “Drawing Series”, Catálogo. New York: Dia:Beacon.
- Gadamer, Hans-Georg (1999) *Verdade e Método*. ISBN: 85-326-1787-5. Petrópolis: Vozes.
- Kee, Joan (2008) “Points, Lines, Encounters: The World According to Lee Ufan.” *Oxford Art Journal*. ISSN 0142-6540, e-ISSN 1741-7287. Vol. 31 (3): 405-424. [Consult. 2019-03-01] Disponível em URL: <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcn028>
- Scovino, Felipe (2017) *Precisão e Acaso*. [Consult. 2018-07-12] Disponível em URL: http://www.josepatricio.com.br/textos/texto_felipe.html

Lo que queda por ver: silencio, demora y renuncia en la obra de Javier Garcerá (2008-2018)

*What remains to be seen: silence, delay
and resignation in the work of Javier Garcerá
(2008-2018)*

ANA ESTHER SANTAMARÍA FERNÁNDEZ*
& SHEILA RODRÍGUEZ CAÑESTRO**

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Espanña, Profesora de universidad. Conservación y Restauración.

AFILIAÇÃO: Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas, Departamento de Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes, Ciencias Histórico-Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas. Paseo de los Artilleros, 28032 Madrid, Espanha. E-mail: ana.santamaria@urjc.es

**Espanña, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Málaga; Facultad de Bellas Artes; Departamento de Arte y Arquitectura; Estudiante del Programa de Doctorado de Estudios Avanzados en Humanidades. Universidad de Málaga. Avda. Cervantes, 2. 29071 Málaga, Espanha. E-mail: sheilarodriguez576@gmail.com

Resumen: Javier Garcerá (1967) es uno de los artistas españoles actuales que mayor coherencia ha demostrado a lo largo de su trayectoria artística. Su obra no sigue los dictados de la moda y se aleja de la conceptualización. La obra que ha producido en los últimos diez años incide esta dirección y se aleja del discurso hablado para centrarse en lo que no puede ser dicho a través de una pinturas de una tremenda potencia visual ante las cuales el espectador toma conciencia de todo aquello a lo que es imposible acceder, incluso a través de la propia visión.

Palabras clave: Javier Garcerá / visión / palabra / renuncia / silencio / demora.

Abstract: Javier Garcerá (1967) is one of the current Spanish artists who has shown the greatest coherence throughout his artistic career. His work does not follow the dictates of fashion and moves away from conceptualization. The work that he has produced in the last ten years affects this direction and moves away from the spoken discourse to focus on what can not be said through paintings of a tremendous visual power before which the viewer becomes aware of all that to which it is impossible to access, even through one's vision.

Keywords: Javier Garcerá / vision / word / resignation / silence / delay.

Introducción

Lo concreto y lo evidente no tienen cabida en el discurso de Javier Garcerá (1967), un artista español que comenzó su andadura profesional hace casi tres décadas y que ha mantenido una coherencia poética tan valiente como inusual. Alejado de los dictados de las modas y tendencias en el arte, su discurso pone de manifiesto que la vivencia del arte no puede estar sujeta a las cadenas del lenguaje ni a las convenciones que se desprenden de los argumentos ya sabidos. Su pintura, muchas veces en el límite de la pintura incluso desde su dimensión técnica, no se deja ver fácilmente. Es un arte que tiene mucho que ver con la alquimia, por la transformación que experimenta el material cuando se ofrece a la mirada del individuo, o con la magia, por el poder que tiene este artista valenciano de hacer aparecer y desaparecer las imágenes ante un público que ha de ejercitar su sentido de la vista también hasta el límite.

Demora, renuncia y silencio en la obra de Javier Garcerá

Juan B. Peiró, en el texto que escribió para la exposición de 2016, *Que no cabe en la cabeza*, hacía referencia a la noche como un momento o un lugar propicio para acceder a las piezas de Garcerá (Peiró, 2016:78-80). Y, ciertamente, algo de noche hay que acompaña siempre su producción y que puede rastrearse desde la propia concepción de la obra. Javier, al igual que el joven Pessoa que describe Vicente Valero en *El arte de la fuga*, parece “conocer ya bien el oficio que se aprende a oscuras” para alcanzar en sus imágenes aquellos elementos “que pertenecen a la irradiante memoria que habita en el núcleo de todas las cosas, esperando nadie sabe exactamente a qué, pero esperando desde siempre” (Valero, 2015:81).

Esta indeterminación estaba ya presente desde el comienzo de su carrera, momento en el que su obra estuvo eminentemente enfocada a la reflexión acerca del paisaje. Un paisaje heredero del romanticismo en el que el artista cuestionaba los límites entre interior y exterior, entre dentro y fuera, entre fotografía y pintura. En las series que realizó en los últimos años del siglo pasado: *Secretos de mi retina*, *Desde las sombras* (1997), *De la sombra alumbrada*, *Memoria inventada* (1999), el artista solicitaba una reflexión profunda acerca de la tensión que el mundo occidental ha venido estableciendo tradicionalmente entre cultura y naturaleza (Figura 1). Algo que Garcerá interpretaba desde el desarraigo y el sentimiento de exilio. Y lo hacía, además, con una absoluta austeridad cromática, con una paleta que se reducía al blanco y negro, para incidir, según el artista, tanto en la noción de lo mínimo como en la idea de la memoria que se separa de lo real, pues “el blanco y el negro permite esa distancia” (Blasco, 1999:25).

La imprecisión se ha inscrito en la obra de este artista como uno de los hilos principales que sustentan la urdimbre de su producción. Otro de estos hilos es la imposibilidad que ofrecen sus obras para ser reproducidas. Sin embargo, las dicotomías — naturaleza y cultura o memoria y realidad — se han ido extinguiendo al tiempo que los colores saturados han ido conquistando la superficie pictórica de sus obras. Tampoco permanece en su producción aquella distancia buscada en los primeros años y, así, las pinturas de la última década, que es el periodo al que se hace referencia desde estas líneas, se constituyen como una invitación para que el espectador acorte cada vez más el trecho que le separa del objeto artístico y se entregue plenamente a él. No puede dejarse de lado, al analizar estas cuestiones, el papel relevante que han tenido para el artista la práctica zen y la profundización en el conocimiento de culturas orientales. Hay sido un elemento imprescindible para establecer una relación más pausada con el entorno y también para trascender la dualidad entre naturaleza y cultura, entre el sujeto y el mundo.

De este modo, *Take off your shoes* (2009) se convirtió en una absoluta declaración de intenciones (Figura 2). La frase que daba título a esta serie está extraída del tercer cuaderno de *Cuadernos en octava* de Franz Kafka y era una conminación al espectador para que, cuando se aproximase a la obra, lo hiciera desprovisto de cualquier reparo, de cualquier prejuicio ya aprendido para, de este modo, poder acceder a lo esencial. Para que no se dejase llevar por la facilidad de los manifiestos programáticos, que trasladan al receptor un pensamiento ya elaborado, un problema ya resuelto. Algo bastante común en el escenario artístico actual, lleno de propuestas tan conceptualizadas, que poco o nada dejan al albur del espectador por lo evidente de su naturaleza. Pues el arte

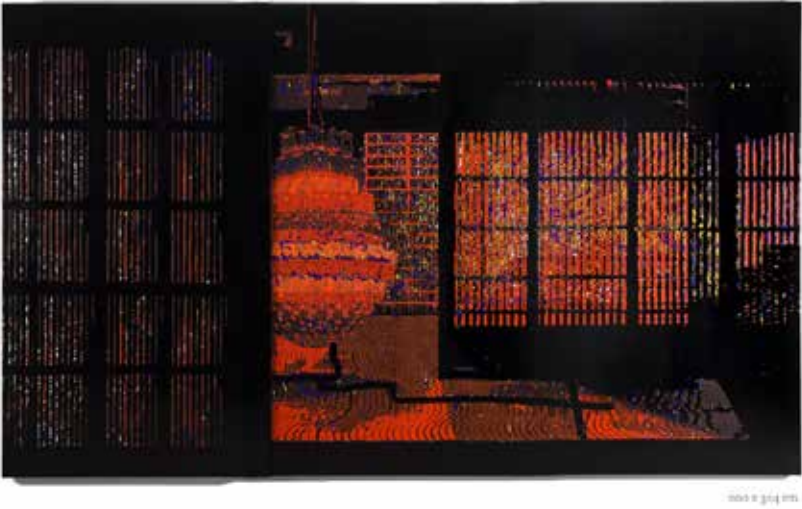


Figura 1 · Javier Garcerá. *De la sombra alumbada* (1999-2001) Fuente: web del artista, <https://www.javiergarcera.com/DE-LA-SOMBRA-ALUMBRADA-1999-2001>

Figura 2 · Javier Garcerá. *Take off your shoes* (2008-2010) Fuente: web del artista, <https://www.javiergarcera.com/TAKE-OFF-YOUR-SHOES-2008-2010>



Figura 3 · Javier Garcerá. *La menor distancia* (detalle), 2012.

Fuente: web del artista, <https://www.javiergarcera.com/LA-MENOR-DISTANCIA-2012>

Figura 4 · Javier Garcerá. *Ni decir* (2018).

Fuente: web del artista, <https://www.javiergarcera.com/NI-DECIR>

que se explicita en exceso, neutraliza gran parte de su fuerza de sugestión y se convierte en un camino de un solo sentido al ofrecer su misión desvelada, o, en palabras del propio autor: “¿cómo comprender el ritmo de una obra a través de un texto sin impedir que ese decir invada la calidad del encuentro con la misma?” (Garcerá Ruiz, 2015: 166).

Javier no ayuda a sus espectadores en este sentido porque, ni regala una certeza, ni facilita el camino de acceso. Las imágenes que genera, cada vez con formatos más amplios, que envuelven literalmente al espectador, no están exentas de belleza, misterio y magnetismo, pero esta estética tan cuidada en los planos más próximos de aproximación a la obra, son un juego retórico puesto al servicio de lo que queda detrás, de lo que apenas puede percibirse. Su pintura se alza por encima del ruido del mundo postindustrial, de los laberintos de sobreinformación que no consiguen cumplir su objetivo: generar sociedades de conocimiento en las que el ser humano pueda desarrollarse como tal. Por eso, se necesita un sujeto atento que sea capaz de discriminar el ruido y que sea capaz de llegar a ver lo que de verdad importa.

Cuando el sujeto está atento ante cualquier situación en la vida y pone atención en el ahora y en el aquí puede ser capaz de ver las cosas tal y como son en realidad. Esta es la propuesta de la serie *Si el ojo nunca duerme* (2011-2012), cuyo título procede del Xinxin Ming, uno de los textos fundamentales de la tradición zen, una tendencia filosófica que, a partir de estos años, no se va a separar de la poética del artista. “Si el ojo nunca duerme, los sueños desaparecen solos”, los versos de Jianzhi Seng Can, poeta chino del siglo VI sobrevuelan por encima de unas imágenes que se dan al público mediante una impermanencia conmovedora. Los cuadros son amplios lienzos de seda roja, estampas monocromas que ofrecen distintas estampas según el espectador cambia su posición en el espacio. Las imágenes, no solo escapan a la reproducción fotográfica, sino que tampoco pueden ser atrapadas por el espectador más que por un breve instante.

Esta fugacidad no es sinónimo de apresuramiento, pues la obra de Garcerá requiere tiempo para ser experimentada, no se ofrece a la prisa, como tampoco lo hace a la sustitución por la reproducción técnica. Los cuadros han de ser experimentados *in situ*, de cerca. Así se pone de manifiesto en *La menor distancia* (2012), una pieza de fieltro negro de ocho metros de largo por tres de alto pintada con rotulador blanco (Figura 3). La pintura requiere una mirada muy próxima, íntima incluso, para poder acceder a todo aquello que a una distancia prudencial quedaría inadvertido. Si el espectador se aleja para poder abarcar con la mirada la pieza entera, no puede verla más que de forma incompleta. Solo acercándose con la mirada de un miope se percibe todo aquello que pasaría

desapercibido y se alcanza a desentrañar la maraña vegetal que aparece sobre el fondo. Resulta imposible abarcar el objeto en su totalidad, es preciso renunciar a tener el conocimiento de la pieza completa desde la distancia a sabiendas que la extrema cercanía hace que casi todo quede por ver.

Demorarse en el presente, entregarse sin reparos a lo que Gaston Bachelard llamó “el instante poético”, un intervalo vertical que quiebra el tiempo ordinario en su fluir horizontal. En este instante, decía Bachelard, hay conciencia de la ambivalencia, no hay, por tanto, dualidad, ni diferencia entre lo de dentro y lo de fuera, asunto que persigue la contemplación meditativa (Bachelard, 2002:101). *A 83 cm. y otras distancias* (2014) o *Inhale-Exhale* (2013) abundan en este planteamiento de la presencia pura que se alcanza mediante la práctica de la meditación. Es entonces cuando sobreviene el silencio. Un silencio que no supone ni prudencia, ni artificio, ni desprecio, ni capricho, ni ningún otro tipo de silencio de los que codificó el Abate Dinouart sino que es un silencio que abraza a la palabra desmedrada.

Ante las últimas producciones de Garcerá se evidencia de forma rotunda otra cuestión que ya se pergeñaba desde sus primeras pinturas. Esta cuestión es la insuficiencia del lenguaje para cubrir la experiencia que este artista valenciano brinda a los espectadores. Las exposiciones que tuvieron lugar en el Centro del Carmen de Valencia en 2016 y en el Hospital Real de Granada en 2018, llevaban por títulos, respectivamente, *Que no cabe en la cabeza y Ni decir* (Figura 4). De nada sirven las palabras ante un lenguaje eminentemente visual y que quiere expresarse en el fluir y en la indeterminación cuando “la palabra es irreversible, esa es su fatalidad”, decía Roland Barthes en *El susurro del lenguaje* (Barthes, 1994:99). La determinación es lo que hace irreversible a la palabra y, el arte de este artista pretende todo lo contrario. Generar un discurso que no detenga, sino que fluya, que no determine, que no amarre, que no conceptualice.

La demora que busca Javier Garcerá no tiene nada que ver con esta idea de fijar el concepto. Al contrario, lo que quiere es entrar en el fluir, en el devenir de las cosas, de sus obras. El espectador debe “entrar” en ellas para completarlas, como reza otro de los títulos de otra de las series del artista, *A 180º (work in progress)*, una conminación para pasar al otro lado, para abandonar el umbral del silencio, ese silencio que se concibe como una oquedad fértil que pueda dar paso a la revelación. Un descubrimiento que requiere el ejercicio de los sentidos, del sentido de la vista, sobre todo y que precisa un “ver” desinteresado, desconceptualizado, un ver que no sepa porque “lo que sabemos o lo que creemos afecta a cómo vemos las cosas” (Berger, 2016:8).

Conclusión

No es fácil desposeerse de lo aprendido y, ante lo desconocido suele resultar inevitable echar mano de lo que se conoce para evitar el desasosiego que produce lo ignoto. Por eso el artista solicita al espectador que se demore en el umbral de sus pinturas. Demanda que guarde silencio como lo hacen los iniciados, los que no saben lo que está por venir. Requiere que renuncie al saber codificado. Demora, silencio y renuncia que han de canalizarse a través de los sentidos, sobre todo, del sentido de la vista pues las pinturas a las que se ha hecho alusión, son de una potencia visual apabullante. Y es aquí donde se debe poner el acento, en el ver más que en el decir, teniendo como única certeza la propia incertidumbre. Solo cuando se han dado todas esas condiciones, cuando el sujeto es capaz de “entrar-en-la proximidad-de-la distancia” (Berger, 1987:84), la obra se manifestará ante él. Lo hará en un instante eterno, o poético, en el aquí y ahora, un presente puro en el que cada breve momento se esfuma para demandar el siguiente. Será solo eso, un breve instante que perdura lo suficiente para darse cuenta de que todo ha quedado por decir y de que lo que se ve no es lo mismo que lo que puede llegar a verse.

Referencias

- Bachelard, Gaston, (2002) *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland, (1994). “El susurro del lenguaje.” In *Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Berger, John. (1987). *Mirar*. Madrid: Hermann Blume.
- Berger, John. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Blasco Carrascosa, Juan Ángel (Com.), (1999). *Javier Garcerá: Memoria inventada* (Exposición Espai D’Art la Llotgeta, Valencia, del 22 de abril al 21 de mayo de 1999), Valencia: Obra Social CAM, Garcerá Ruiz, Javier, (2015) “En Varanasi, en el hacer, en la materia y en el ver”, In Aizpún, Teresa; Ibañez, Cayetan y Fernández Del Campo, Eva, *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*, Madrid, Abada,.
- Peiró, Juan B., (2016). “Nocturno. Autobiografía del silencio”, In González, Lucía (coord.), *Que no cabe en la cabeza* (Catálogo de la exposición, Centro del Carmen, Valencia), Valencia, Valero, Vicente, (2015) *El arte de la fuga*. Cáceres, Ed. Periférica.

3. :Estúdio, normas de publicação
:Estúdio, *publishing directions*

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Estúdio está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Acadêmicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

Autores

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retracts a publicação.

Editores

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de gênero, de orientação sexual, de crença religiosa, de origem étnica, de cidadania, ou de filosofia política dos autores. O editor é responsável pela decisão final de publicação dos manuscritos submetidos à revista.

O editor poderá conferir junto de outros editores ou pares acadêmicos na tomada de decisão. O editor ou outros membros da revista não poderão revelar qualquer informação sobre um manuscrito a mais ninguém para além do autor, par académico, ou outros membros editoriais. Um editor não pode usar informação não publicada na sua própria pesquisa sem o consentimento expresso do autor. Os editores devem tomar medidas razoáveis quando são apresentadas queixas respeitantes a um manuscrito ou artigo publicado.

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares acadêmicos

A revisão por pares acadêmicos auxilia de modo determinante a decisão editorial e as comunicações com o autor durante o processo editorial no sentido da melhoria do artigo. Todos os manuscritos recebidos são tratados confidencialmente. Informação privilegiada ou ideias obtidas através da revisão de pares não devem ser usadas para benefício pessoal e ser mantidas confidenciais. Os materiais não publicados presentes num manuscrito submetido não podem ser usados pelo par revisor sem o consentimento expresso do autor. Não é admissível a crítica personalizada ao autor. As revisões devem ser conduzidas objetivamente, e as observações apresentadas com clareza e com argumentação de apoio. Quando um par acadêmico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares acadêmicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

:Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *Revista Estúdio* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras* é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Estúdio* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *Revista Estúdio* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo da *Revista Estúdio* e enviado dentro do prazo limite, e

for aprovado pelos pares académicos.

- Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a comparticipação nos custos de publicação.

A Revista Estúdio promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspetivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Estúdio* envie um e-mail para estudio@belasartes.ulisboa.pt, com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminar a também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em _a e em _b.

Por exemplo:

- o ficheiro palavra_preliminar_a.docx contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro palavra_preliminar_b.docx contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem de 10.000 a 12.000 caracteres (incluindo espaços) no corpo do texto excluindo resumos, legendas e referências bibliográficas. Poderá incluir as Figuras ou Quadros que forem julgados oportunos (máximo de dez) devidamente legendados. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão *.docx ou *.rtf).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminar a também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: palavra_completo_b).

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Estúdio* pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, ‘Criadores Sobre outras Obras,’ versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o ‘meta-artigo’ nas páginas seguintes.

Cedência de direitos de autor

A *Revista Estúdio* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: _____

que apresento à *Revista Estúdio*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista Estúdio*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na *Revista Estúdio* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

Resumo:

O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.

Palavras-chave: meta-artigo, conferência, normas de citação.

Abstract:

The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.

Keywords: meta-paper, conference, referencing.

Introdução

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas *:Estúdio, Gama, e Cromá*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador — e é este o local para uma apresentação muito breve dos

dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

2. Citações

A revista não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página. Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista :*Estúdio* (Nascimento & Maneschy, 2014), na Revista *Gama* (Barachini, 2014), ou na Revista *Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1. Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia). Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



Figura 2. Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

Quadro 1. Exemplo de um Quadro. Fonte: autor.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações *:Estúdio, Gama* e *Croma*, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO'2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

Chamada de trabalhos: XI Congresso CSO'2020 em Lisboa

*Call for papers:
11th CSO'2020 in Lisbon*

XI Congresso Internacional CSO'2020 — “Criadores Sobre outras Obras”
2 a 8 abril 2020, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 7 dezembro 2019.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 17 dezembro 2019.

Data limite de envio da comunicação completa: 3 janeiro 2020.

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2020.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como os números 29, 30, 31 e 32 da Revista “:Estúdio”, os números 15 e 16 da revista “Gama”, os números 15 e 16 da revista “Croma”, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2020. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do XI Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras-chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por ‘double blind review’ ou ‘arbitragem cega.’

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privi-legia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Crítérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, “Criadores Sobre outras Obras,” versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação das revistas, dos materiais de apoio distribuídos, meios de disseminação web, bem como os snacks/café de intervalo, e outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

Como conferencista com UMA comunicação: 166€ (cedo, antes de 15 março), 332€ (tarde, depois de 16 março).

Como conferencista com DUAS comunicações: 332€ (cedo, antes de 15 março), 664€ (tarde, depois de 16 março).

Conferencista membro da Comissão Científica, professor ou aluno da FBAUL: 92€ (cedo, antes de 15 março), 184€ (tarde, depois de 16 março) — valor por cada comunicação.

Conferencista ou espectador membro do CIEBA ou sócio da SNBA: isento de custos.

Participante espectador: 25€ (cedo), 50€ (tarde).

No material de apoio inclui-se o processamento das revistas *:Estúdio, Gama e Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes
FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com

:Estúdio, um local de criadores

:Estúdio, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ADÉRITO FERNANDES MARCOS (Portugal). É Professor Catedrático da Universidade Aberta. Foi o fundador, sendo o atual diretor do programa de Doutoramento em Mídia-Arte Digital, uma oferta em associação com a Universidade do Algarve e lecionada em regime de e-learning. É investigador e coordenador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação — Polo da Universidade Aberta (Grupo de Investigação em Mídia Criativa e Arte Computacional). Colabora ainda como investigador colaborador no INESC-TEC (INstituto de Engenharia de Sistemas e Computadores — Tecnologia e Ciência) no LEAD (Laboratório de Educação a Distância e Elearning). Foi fundador, sendo o atual presidente da Artech-Int — Associação Internacional de Arte Computacional www.artech-international.org). É (co)autor de cerca de uma centena de publicações nacionais e internacionais. É editor-chefe das revistas científicas: *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (ISSN: 1947-3117); *ART(e) FACT(o)* — Revista Internacional de Estudos Transdisciplinares em Artes, Tecnologia e Sociedade (ISSN: 2184-2086).



ALMERINDA DA SILVA LOPES (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando nos cursos de Graduação e pós-graduação em Artes. Pesquisadora de Produtividade do CNPq nível I. Coordena o grupo de Pesquisa em Arte Moderna e Contemporânea. Curadora de exposições de Artes Plásticas e autora de vários livros na área, entre eles: *Artes Plásticas no Espírito Santo: 1940-1969*. Vitória: EDUFES, 2013 (prêmio Sérgio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte).



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002),

Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Catedrático e Vice-Reitor para o Desenvolvimento Estratégico da Universidade de São José (USJ) em Macau S.A.R., China. Foi Director da Faculdade de Indústrias Criativas da USJ entre 2012 e 2018, e anteriormente Coordenador do Departamento de Som e Imagem da Escola de Artes da Universidade Católica de Portugal (UCP), onde fundou o Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) em 2004, a Incubadora de Negócios Criativos ARTSpin em 2009 e o Centro de Criatividade Digital (CCD) em 2011. Doutorado em Ciência da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra (UPF), em Espanha, e Licenciado em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro, em Portugal. A sua principal área de investigação é Tecnologia Acústica e Musical, à qual foi introduzido em Barcelona no *Music Technology Group* (MTG) da UPF entre 2001 e 2006. O seu trabalho de investigação sobre sistemas experimentais de música em rede e design interativo de som, foi consolidado em 2010 durante uma posição de pós-doutoramento no centro de *Computer Research in Music and Acoustics* (CCRMA) da Universidade de Stanford. A sua Investigação Académica foi amplamente publicada em conferências e revistas *peer review*, colaborando com inúmeros investigadores de renome internacional. Foi também o editor fundador do *Jornal para a Ciência e Tecnologia das Artes - CITAR Journal*, e colabora regularmente em comissões científicas de reputadas revistas e conferências internacionais. Enquanto Artista Experimental produziu, apresentou e realizou diversas obras em todo o mundo nas áreas da Música Electoracústica, Instalações Interativas, Fotografia, Design de Som, Animação por Computador e Produção Audiovisual. A sua actividade académica recente é focada na promoção da Criatividade Sistemática e do *Design Thinking* como processos essenciais aplicados à Inovação e ao Empreendedorismo, colaborando regularmente com *startups*, apresentando cursos e *workshops* em inúmeras universidades internacionais, e lecionando em programas de Design, Estudos Culturais, MBA e Comunicação.

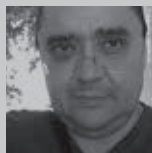


ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista *Farol* (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros e capítulos de livros sobre processo de criação e arte contemporânea, artigos em revistas especializadas. É consultora Ad-Hoc da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.

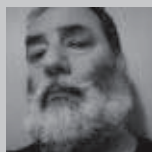


ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco.

Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



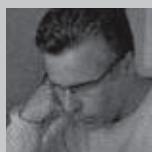
APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista plástico, pesquisador professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil); coordena o LEENA-UFES (Laboratório de pesquisa em Processo de Criação); é professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES). É Graduado em Artes (Universidade Federal de Uberlândia - 1990), Mestre em Educação (Universidade Federal do Espírito Santo - 1999) e Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Possui Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2016). Atua na área de Artes Visuais, Teorias e História da Arte, em particular nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública; teoria do processo de criação e arquivos de artista. É Pesquisador com financiamento público da FAPES e do CNPQ. É editor colaborador da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico das Revistas: Estúdio (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008 e Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (jan. 2008-fev.2014). Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.



ARMANDO JORGE CASEIRÃO (Portugal, 1961). Artista plástico e investigador, (CIAUD e CIEBA). Dedicou largo período à pintura de objectos construídos e pintura em suporte recortado tendo sido representado pela Galeria Novo-Século, de Lisboa, para, nos últimos anos apresentar trabalhos em suporte fotográfico. Com Pós-doutoramento na especialidade de Desenho, FBAUL, Doutorado em Desenho, FBAUL, Mestre em Teorias da Arte, FBAUL e licenciado em Pintura, ESBAL, utiliza tanto o Desenho como a Fotografia como um meio, tendo o seu trabalho um carácter transversal, abraçando o desenho, a pintura, a escultura e a instalação. Foi cenografista da RTP, (Rádio Televisão Portuguesa), sendo actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura, da disciplina do Desenho.

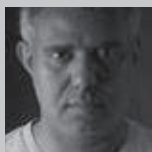


ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto, e de doutoramento, Retrato: o Desenho da Presença. A representação da figura humana, desde as questões anatómicas até ao domínio da fisionomia passando pela identidade e idealização, tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao desenho de património e em particular ao desenho de reconstrução.



CARLOS TEJO (Espanha). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de — entre otros lugares — Alemania, Rumania, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos en Buenos Aires, Argentina; San Sebastian; Bilbao; Santiago de Compostela, Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Jornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de

Bellas Artes de la Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: "FUGAS E INTERFERENCIAS," Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones.



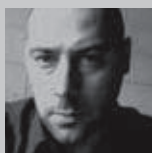
CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo games, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University de Nova York (1990).



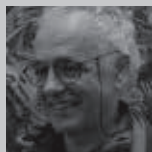
FÁTIMA CHINITA (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Português e Inglês) e um bacharelato em Cinema (Montagem). Está a efectuar um pós-doutoramento misto na Suécia (no Centro em Intermedialidade e Multimodalidade, da Universidade de Linnæus) e em Portugal (no Labcom IFP, da Universidade da Beira Interior), sob a designação oficial de "O cinema como a arte das artes: a alegoria da criação no cinema de autor como projecto discursivo e sinestésico intermedial". É autora do livro *O Espectador (In)visível: Reflexividade na Óptica do Espectador em INLAND EMPIRE, de David Lynch*.



FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Coordena o Grupo de Artes e Humanidades do LabCom. Desenvolve pesquisa e criação sobre processos espaço-temporais, intermedialidade e identidade nas artes. Integra comissões científicas de eventos e publicações internacionais. Coordenador científico da DESIGNA, Conferência Internacional de Investigação em Design e da plataforma Montanha Mágica* Arte e Paisagem. Integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social.



HEITOR ALVELOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve



trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Touch, Cronica Electronica, Ash International e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. www.benevolentanger.org

LÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Professor Auxiliar com Agregação na área de Belas-Artes / Pintura na Universidade de Lisboa. Vice-presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais das Revistas *Estúdio*, *Croma Gama*, *Matéria Prima* e *Teorias da Arte*. Artista-plástico pintor com trinta e duas exposições individuais desde 1979 (uma das mais recentes, *Paisajes Enlazadas*, na Galeria da FBAUL em fevereiro de 2019). Está representado em muitas coleções das quais se destaca a Coleção da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos *GAB-A*, *Galeria Abertas das Belas-Artes* (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (agosto de 2015, Casa das Artes de Tavira), *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa) e *Dinheiro* (projeto expositivo internacional de colaboração entre a Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



INÊS ANDRADE MARQUES (Portugal). Artista plástica, professora e investigadora. É doutorada em Arte Pública pela Universidade de Barcelona - Faculdade de Belas Artes (2012); tem o grau de Máster em Desenho Urbano (2008) pela mesma universidade e é licenciada em Artes Plásticas - Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2000). Foi bolsista de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2004-2009). É professora auxiliar na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, onde leciona desde 2010 e é investigadora integrada no Hei-Lab (ULHT).



J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e mestre, doutor e agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior (UBI). Nesta Universidade, é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador na unidade de I&D Labcom.IFP – Comunicação, Filosofia e Humanidades. Desempenha atualmente, na UBI, os cargos de presidente do Instituto Coordenador de Investigação e de coordenador científico do Labcom.IFP; e, a nível nacional, o de Presidente da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom). É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009), organizador do livro *Retórica e Política* (2015) e coorganizador de múltiplos livros, o último dos quais *Televisão e Novos Meios* (2017). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas, nacionais e estrangeiras.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Además realiza dibujos que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos, al tiempo que trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico

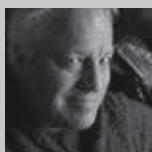
atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos, Italia, Francia, Japón, Portugal, Brasil y Argentina. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



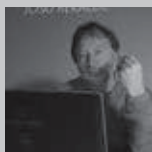
JOÃO CASTRO SILVA (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos do curso de Escultura da FBAUL, coordenador do Mestrado em Escultura e da Secção de Escultura do CIEBA. Coordena exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação teórica-prática na área da escultura de talhe directo, intervenção no espaço público e intervenção na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige também a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Presidente do Centro de Investigação CIEBA, da Ulisboa. Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



JOSEP MONTOYA HORTEBLANO (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Master en Política Docente Universitaria (2006-2007), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986-1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Actualmente, Coordinador y profesor del Master Producció Artística i Recerca ProDart, miembro de la Comisió de Coordinació i Seguiment de Qualitat de Màsters i Postgraus de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Miembro de la Comisión de Evaluación Interna — CAI — de la Facultad de Bellas artes U.B. Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundació Amigò Cuyás, Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

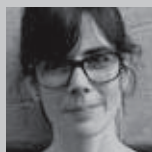


JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959). Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art in Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona.

(1997). Bideo-Artea Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia.(1988). El vídeo, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU.(1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d’Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forun de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).Festival Proyector, Madrid (2016), Museo de Arte e historia de Durango (2018) o MediaLab Madrid (2018).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) con C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea y la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlín, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra o recientemente en The Stone Space (Londres). Publicou varios escritos e artigos em catálogos e revistas. Tem dois livros publicados: La ausencia necesaria (2015) y El espacio entre las cosas (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (director), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



LUÍSA SANTOS (Portugal, 1980). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, Berlin (2015), com tese intitulada “Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change”. Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



LUÍS HERBERTO (Portugal). Nasceu em 18 de Julho de 1966, em Angra do Heroísmo, Açores. Licenciado em Artes Plásticas/ Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Doutorado em Belas-Artes/ Pintura na mesma instituição, com a tese Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de Abril. É Professor na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã. Membro integrado da unidade de investigação LABCOM.IFP (UBI) e investigador colaborador no CIEBA/ FBAUL. Tem publicações com incidência na interacção entre questões do género, sexualidade, provocação e arte. Está representado no ISPA-Instituto Universitário, na Fundação Dom Luís/ Cascais, Museu da Guarda, Museu de Setúbal e diversas colecções particulares, em Portugal e outros países.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. Leciona na Faculdade de Belas-Artes, nas licenciaturas, as disciplinas de História da Arte I (Pré-História e Antiguidade), História da Arte Brasileira e História e Teoria da Museologia e da Curadoria, no mestrado de Museologia e Museografia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arte Brasileira. Explora os interfaces entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre temáticas do património.



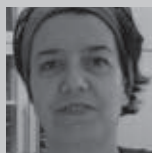
MARCOS RIZOLLI (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Membro de Conselho Editorial: *Revista Éter – Arte Contemporânea* (Uvalimão); *Trama Interdisciplinar* (UPM); *Pedagogia em Ação* (PUC-Minas); *Ars Con Temporis* (PMStadium); *Poéticas Visuais* (UNESP); *Estúdio, Croma e Gama* (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStadium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes – ANPA; Associação Profissional de Artistas Plásticos – APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação – Criabrasil.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). É doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (doutoramento financiado Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e professora nesta instituição no Mestrado de Pintura. Dirige a Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura e do Desenho.



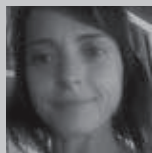
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts – MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University – Bloomington, EUA (2009), onde foi também professora visitante (2009), além de coordenar intercâmbio de cooperação com essa universidade. Investiga as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a palavra e a imagem no contexto da arte contemporânea. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras*. Desde 2001, é membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, que ajudou a fundar. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da UFMG (2006). Foi professora residente no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG de 2015-16. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



MARISTELA SALVATORI (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é Professora Titular e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em *Arts et Sciences de l'Art* pela *Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne* e realizou Estágio Sênior/CAPEs, na *Université Laval*, Canadá. Artista residente na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris, Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa *Expressões do Múltiplo* — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).



MÓNICA FEBRE MARTÍN (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis "Art i diseg. L'obra artística font de disetjos encoberts" en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, colabora en diferentes revistas especializadas y imparte la asignatura de Fundamentos de las artes i Dibujo artístico i color en el Instituto Ramón Berenguer IV de Santa Coloma de Gramanet, Barcelona.



NEIDE MARCONDES (Brasil). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. He is a graduate of the deAppel Curatorial Training Programme and also completed a PhD by practice in Visual Arts (Shadow Curating) at the School of Media Arts and Imaging, DJCAD, Dundee. He is currently developing 'Deep



Maps / geographies from below', the W OR M (Peacock's new project Room), and Free Press a youth-led publishing project. He is involved in research, project curation, writing and lecturing as well as all things concerned with the everyday running of small and medium sized arts organisations.

ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Professor-pesquisador, artista e curador independente. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realizou estágio pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFPA. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Recebeu, entre outros prêmios: Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012.



PAULA ALMOZARA (Brasil). Artista, Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora e pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), onde desenvolve projeto com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Foi Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação e Coordenadora do PPG-LIMIAR da PUC-Campinas. É Bolsista Produtividade do CNPq e líder do Grupo de Produção e Pesquisa em Arte - CNPq/PUC-Campinas. Recebeu em 2014 o Prêmio Brasil Fotografia, categoria Desenvolvimento de Projetos com trabalho artístico sobre experimentações em fotografia analógica. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares.



PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas (da prática para a teoria). O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com significados múltiplos em diversas comensurações (duas e três dimensões). Participa em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: TRANSCENDENCES: Collaborative Creativity as Alternative Transformative Practice of new Technologies in art and science"; "Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais"; "Praxis e Poiesis: da prática à teoria artística — uma abordagem Humanizante". Exposições recentes: Festival N "Espacios de Especies", Centro de Cultura Digital, Ciudad de México (México) 2018; Festival Arte & Ciência (FACTT) Lisboa, New York, Ciudad de México (PT, USA, MX) 2018; "Matéria Pensamento Tempo Forma" Museu Penafiel (Portugal) 2018; "Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo", Museu de Penafiel (Portugal) 2017; "enhancement: MAKING SENSE", i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto (Portugal) 2016; "Periplos: Arte Português de Hoy", Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain) 2016. Conferencias recentes: "Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science", TTT2018, UNAM, 2018; Keynote Speaker no "15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação", Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no "I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016", Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



PAULO GOMES (Brasil, Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 1956). Doutor em Artes Visuais (2003 - UFRGS), Estágio Sênior – Pós-Doutorado, no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2016-2017). Artista visual e curador independente. Professor-pesquisador junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no Bacharelado em História da Arte da mesma universidade. Coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Vive e trabalha em Porto Alegre.



PEDRO ORTUÑO MENGUAL (Espanha). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Doctor por la Universitat Politècnica de Valencia (2002). Profesor Titular del Área de Escultura (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia). Desde 2009 es director de la revista académica *Arte y Políticas de Identidad* (Universidad de Murcia). Su investigación reflexiona sobre el papel arte en los media y su relación con las identidades periféricas. Ha participado en varios proyectos de investigación. Actualmente es Investigador Principal junto a Laura Baigorri del proyecto i+D+I MIMECO HAR2017-84915-R, “Cuerpos conectados. Arte y cartografías identitarias en la sociedad transmedia”.



RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS (Brasil, 1978). Artista visual e professora adjunta de Teoria da Arte da URCA/CE. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo IA/UNESP e especialista em Curadoria e Educação em Museus pelo MAC/USP. Realizou na Pinacoteca do Estado de SP, Itaú Cultural, CCSP, dentre outros espaços. Compôs o conselho editorial da revista *O Menelick 2º ato* e é membro da Comissão Científica do Congresso CSO 2017-8 da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Coordenou o Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil. Recentemente participou das exposições FIAC/ França 2017, *Negros Índicios*, na Caixa Cultural/SP e *Diálogos Ausentes*, no Itaú Cultural. A arte produzida por mulheres e homens negrodscendentes tem sido tem principal tema de pesquisa.



ROSANA HORIO MONTEIRO (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com o título “Ver/fazer ciência. Usos e funções da fotografia na prática científica”. É líder do grupo de pesquisa do CNPq “Estudos interdisciplinares da imagem”. Coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016. Foi editora da revista *Visualidades* (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Bolsista Capes de pós-doutorado na Universidade de Lisboa (2009-2010), com o projeto de pesquisa “(Re)configurações de saberes. Um estudo de trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas”. Bolsista Capes de Mestrado (1994-1997) e Doutorado (1997-2001) em Política Científica e Tecnológica (Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP). Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001 e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason [Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000]. Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo organizado* por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



SUSANA SARDO (Portugal). Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante na Cátedra Cunha Rivara da Universidade de Goa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa, e coordenadora da colecção *Viagem dos Sons* (Tradisom 1998), entre outras publicações discográficas e artigos. É, desde 2007, coordenadora do polo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança.



VERA LUCIA DIDONET THOMAZ (Brasil). Artista visual. Mestrado em Artes: Processos de Criação em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo SP, 2007. Doutorado em Tecnologia: Mediações e Culturas, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba PR, 2015. Pós-Doutorado em Artes Visuais, Instituto de Artes (IA), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre RS, 2017. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Brasil, 1996-2019.

Sobre a :Estúdio

About :Estúdio

Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista :Estúdio* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A *Revista :Estúdio* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista :Estúdio* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista :Estúdio* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA.

Ficha de assinatura

197

Subscription notice

Aquisição e assinaturas

Preço de venda ao público:
10€ + portes de envio

Assinatura anual (quatro números):
36€

Pode adquirir os exemplares
da Revista :Estúdio na loja online
Belas-Artes ULisboa —
<http://loja.belasartes.ulisboa.pt/estudio>

Contactos

Loja da Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
Telefone: +351 213 252 115
encomendas@belasartes.ulisboa.pt

Nunca como agora se conviveu com tanta invisibilidade: as imagens são hegemónicas, omnipresentes, e por isso invisíveis. Já não são dramáticas, são virais. São baratas, pervasivas, instantâneas. Aceites no seu valor micro, as imagens são monetizada, transformadas em liquidez. As imagens, cada vez mais visíveis, são por isso invisíveis. De certo modo poderemos acompanhar estas perplexidades na presente edição, onde os artistas são desafiados à visibilidade, através dos artigos aqui reunidos.

Crédito da capa: Jonathan Millán Solsona no momento de construir a maqueta da *“Reproducción a escala 1:2,773 del momento en mi inauguración en que Quim me dijo: «Creo que con tu trabajo tratas de protegerte»...”* (2016).
Fotografía de Roberto Ruiz (cortesía do artista).